

TAMPEREEN YLIOPISTO

Annika Lehtimäki

KOMMUNISTINA HOLLYWOODISSA

Sosiaaliset identiteetit Lester Colen ja Edward Dmytrykin kertomuksissa

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Historian Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2018

Tampereen Yliopisto

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

LEHTIMÄKI ANNIKA: Kommunistina Hollywoodissa: Sosiaaliset identiteetit Lester Colen ja Edward Dmytrykin kertomuksissa

Pro gradu -tutkielma, 122 s.

Historia

Marraskuu 2018

Hollywoodin kymmenikkö oli joukko Hollywoodin elokuvantekijöitä, joita syytettiin vuonna 1947 Yhdysvaltain kongressin alaisen komitean, *House Un-American Activities Committee*, edessä kommunistisen sanoman sisällyttämisestä elokuvaan. He jättivät komitean edessä vastaamatta kysymyksiin kommunistisen puolueen jäsenyydestä. Tämä johti näiden henkilöiden kohdalla syytteisiin kongressin halventamisesta ja lopulta vankilatuomioon. Hollywoodin kymmenikön jäsenet joutuivat myös ensimmäisinä henkilöinä niin sanotulle mustalle listalle Hollywoodissa. Mustan listan myötä heitä ei enää palkattu elokuva-alan töihin.

Hollywoodin kymmenikön jäsenistä kaksi, käsikirjoittaja Lester Cole ja elokuvaohjaaja Edward Dmytryk, ovat tämän tutkielman keskiössä. Tutkielman tarkoituksena on selvittää, mitä sosiaalisia identiteettejä Cole ja Dmytryk korostavat kertoessaan eri elämänvaiheistaan ja poliittisesta ideologiastaan sekä millaiset narratiiviset identiteetit niistä rakentuvat. Tutkielman aineistona ovat Colen ja Dmytrykin kirjoittamat omaelämäkerrat. Omaelämäkertoissa tarkastelen sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä he nostavat esiin elämänsä varhaisvaiheista, ajalta Hollywoodissa ennen HUAC-tutkintoja, HUAC-tutkintojen aikana sekä mustan listan aikana ja sen jälkeen. Näiden elämänvaiheiden lisäksi tarkastelun kohteena ovat myös heidän poliittinen ideologiansa ja siihen vaikuttaneet sosiaaliset identiteetit.

Cole ja Dmytryk ottavat kirjassaan esiin lapsuudestaan ja nuoruudestaan hyvin erilaisia tekijöitä. Cole korostaa työläistäustaista perhettään lapsuutensa tärkeimpänä sosiaalisena identiteettinä ja maailmankuvansa pohjana. Dmytryk ei puolestaan kerro perheestään juurikaan, vaan korostaa sitä, että hän päätyi elokuva-alalle jo hyvin nuorena. Molempia henkilöitä yhdistää kuitenkin Hollywood heidän poliittisen ideologiansa kehittymisessä. Colen muuttaessa käsikirjoittajana Hollywoodiin, hän koki hyvin konkreettisesti elokuva-alan raadollisuuden ja päätyi ammattiliittoaktivistiksi. Cole toimi fasisminvastaisissa järjestöissä Hollywoodissa ja liittyi kommunistiseen puolueeseen jo vuonna 1934. Dmytrykin ura elokuvaohjaajana oli nousujohteinen, kun hän toisen maailmansodan myötä kiinnostui politiikasta ja ympäröivästä maailmasta. Myös Dmytryk aloitti järjestötoiminnan ja liittyi kommunistiseen puolueeseen vuonna 1944, mutta vain hetkellisesti. Colea ja Dmytrykia erotti lapsuuden kasvuympäristö ja maailmankuva, mutta heitä yhdisti Hollywood ja kommunismi.

HUAC-kuulemisten myötä Colen ja Dmytrykin elämät muuttuivat ratkaisevasti. Heidät leimattiin kumouksellisiksi ja epäamerikkalaisiksi. HUAC-kuulemisten aikana Colen kommunismi säilyi ja hän identifioi itsensä Hollywoodin kymmenikköön. Dmytryk puolestaan koki jo kuulemisissa, ettei hän ollut osa kymmenikön joukkoa. Viimeistään mustan listan toimeenpaneminen Hollywoodissa muutti Colen ja Dmytrykin elämänkulun pysyvästi, kun heidän elinkeinonsa vietiin. Sekä Cole että Dmytryk kuitenkin säilyttivät ammatti-identiteettinsä mustasta listasta huolimatta. Cole jatkoi kirjoittamista salanimellä, mutta ei enää koskaan elämänsä aikana päässyt kirjoittamaan elokuvia Hollywoodiin omalla nimellään. Hän koki itsensä kommunistiksi kaikesta huolimatta. Dmytryk palasi HUAC-komitean eteen yhteistyöhaluisena todistajana vuonna 1951, jotta hän voisi jatkaa uraansa elokuvaohjaajana ja irtautua kommunismista lopullisesti.

Sekä Colen että Dmytrykin kertomuksissa korostuvat eri sosiaalisten identiteettien vuoropuhelu. Colen kertomuksessa korostuvat käsikirjoittajan ammatti-identiteetti sekä ammattiliittoaktivistin ja kommunistin identiteetit. Erityisesti työlaistaustainen lapsuuden perhe on muokannut Colen arvomaailmaa. Perhetausta pysyy Colen kertomuksessa mukana alusta loppuun. Myös Dmytrykin kertomuksessa eri sosiaaliset identiteetit pääsevät ääneen, erityisesti järjestöaktiivin ja elokuvaohjaajan identiteetit. Sen sijaan kommunistinen identiteetti on Dmytrykille vain muiden antama, eikä hän identifioi itseään kommunistiksi vaan pyrkii siitä eroon. Vahvimpana Dmytrykin kertomuksessa näkyy elokuvaohjaajan ammatti-identiteetti, joka korostuu Dmytrykin kaikissa elämänvaiheissa. Colen narratiivinen identiteetti rakentuu hänen eri sosiaalisten identiteettiensä vuoropuhelusta. Dmytrykin narratiivin vuoropuhelu käydään enemmän kertojan ja yleisön välillä.

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus	2
1.2. Aineisto	7
1.3. Käsitteet ja metodit	10
1.3.1. Kertomus eli narratiivi	11
1.3.2. Identiteetin ulottuvuudet	14
2. Sosiaaliset identiteetit elämän varhaisvaiheissa.....	18
2.1. Identiteetin muovautuminen yksilön elämässä	19
2.2. Lester Colen varhainen poliittinen herääminen	21
2.3. Edward Dmytrykin ideologian muotoutuminen elämänsä varhaisvaiheissa	27
2.4. Eri lähtökohdat, sama Hollywood.....	31
3. Aktiivisuus sosiaalisissa ryhmissä	33
3.1. Ammattiliittojen toiminta ja Yhdysvaltain kommunistinen puolue Hollywoodissa.....	35
3.1.1. Ammattiliitto sosiaalisena ryhmänä.....	37
3.1.2. Ammattiliittoaktiivista kommunistiksi	44
3.1.3. Parempi maailma kommunistisen puolueen turvin.....	47
3.2. Sosiaalisten identiteettien yhteentörmäys	52
3.2.1. Elokuvien kirjoittamisen merkitys Lester Colelle	53
3.2.2. Elokuvantekijä kohtaa kommunistisen puolueen tavoitteet.....	57
3.2.3. Elokuvantekijä kommunistisella identiteetillä?	59
4. Yhteiskunnan vaikutus Colen ja Dmytrykin sosiaalisiin identiteetteihin	61
4.1. Elämä kommunistina Hollywoodissa	62
4.2. Yhteiskunta määrittelee Colen ja Dmytrykin epäamerikkalaisiksi.....	68
4.2.1. Kommunistina HUAC-kuulemisissa	70
4.2.2. Yksin osana ryhmää.....	76
5. Kommunistisen menneisyyden taakka.....	85
5.1. Mustan listan keskiössä.....	86
5.1.1. Aktiivinen kommunisti vastoinikäymisistä huolimatta.....	87
5.1.2. Kriisit ja kommunismin kyseenalaistaminen	92
5.2. Elämän jälleenrakentaminen kommunismin varjossa.....	99

5.2.1. Kommunisti ajasta ja paikasta riippumatta	99
5.2.2. Takaisin elokuvantekijäksi hinnalla millä hyvänsä	106
6. Sosiaaliset identiteetit Colen ja Dmytrykin kertomuksissa – vuoropuhelua identiteettien, kertojan ja yleisön välillä	112
7. Lähteet ja kirjallisuus	119

1. Johdanto

Keitä olivat ne Hollywoodin elokuvantekijät, joita syytettiin kommunistisen sanoman sisällyttämisestä elokuvaan 1940-luvun lopun Yhdysvalloissa? Ne henkilöt, jotka kongressin edessä vetosivat sananvapauteen ja joutuivat sen pohjalta syytetyiksi ja tuomituiksi kongressin halveksunnasta sekä lopulta Hollywoodin mustalle listalle? He olivat käsikirjoittajia ja elokuvaohjaajia; kuuluisuuksia ja tuntemattomia. Hollywoodin julkisten kommunistivainojen kohteiksi ja mustalle listalle ensimmäisinä joutuneet olivat kommunistiseen puolueeseen¹ kuuluneita elokuvantekijöitä. He muodostivat Hollywoodin kymmeniköksi (*the Hollywood Ten*) kutsutun ryhmän.

Hollywoodin kymmenikön jäsenet haastettiin Yhdysvaltain kongressin alaisen komitean, *House Un-American Activities Committee*², eteen vuonna 1947 vastaamaan syytöksiin kommunistisesta propagandasta heidän tekemissään elokuvissa.³ Heistä tuli symboli sekä 1940- ja 1950-luvun kommunismille että kommunisminvastaisuudelle Hollywoodissa. Yhdysvaltain edustajainhuoneessa oli perustettu useita komiteoita, jotka keskittyivät tutkimaan yhtä tiettyä asiaa. HUAC-komitea oli yksi niistä.⁴ HUAC-komitea pyrki nimensä mukaisesti selvittämään epäamerikkalaista toimintaa Yhdysvalloissa. Kyseinen komitea perustettiin jo vuonna 1938, mutta esimerkiksi Hollywoodin elokuvantekijöitä koskevat HUAC-kuulemiset alkoivat vasta vuonna 1947. Epäamerikkalainen toiminta rinnastettiin Hollywoodin kuulemisten yhteydessä nimenomaan kommunismiin.⁵ HUAC-komitean Hollywood-tutkintojen alkuperäinen tarkoitus oli selvittää, lisäsivätkö kommunistit elokuvaan kumouksellista sanomaa. Tämän todistaminen oli kuitenkin vaikeaa, ja komitea keskittyikin käytännössä kommunistisen puolueen jäsenyyksien selvittämiseen Hollywoodin elokuvantekijöiden joukosta.⁶ HUAC-komitean Hollywood-kuulemiset johtivat monen

¹ Käytän tutkielmassani yleensä pelkästään termiä kommunistinen puolue viitattaessani Yhdysvaltain kommunistiseen puolueeseen, englanninkieliseltä nimeltään *Communist Party USA*.

² Jatkossa viitataan *House Un-American Activities Committee* -komiteaan lyhenteellä HUAC-komitea, ja komitean suorittamiin tutkintoihin lyhenteellä HUAC-tutkinnat.

³ Radosh ja Radosh 2005, 149 ja 154 sekä McGilligan ja Buhle 2012, xvi.

⁴ Humphries 2008, 80.

⁵ Katso esimerkiksi Johnson 2005, 113–115 sekä Radosh ja Radosh 2005, 138–139.

⁶ Humphries 2008, 82. Yhdysvaltojen vasemmistolaiseen kulttuurihistoriaan perehtyneet Paul Buhle ja Dave Wagner toteavat artikkelissaan 'The Left and Popular Culture: Film and Television', että HUAC-komitean Hollywood-tutkinnat tähtäsivät elokuva-alan puhdistamiseen kommunisteista. Antikommunistiset tahot kehottivat elokuvayhtiöitä ja ammattiliittoja erottamaan joukostaan kommunistit ja heidän kannattajansa, jotta kylmän sodan myötä lisääntynyt kommunisminvastaisuus toteutuisi käytännössä. Buhle ja Wagner 2002, 51.

elokuva- ja viihdealan työntekijän päätymiseen niin sanotulle mustalle listalle. Elokuvayhtiöt eivät palkanneet Hollywoodin mustalla listalla olleita elokuva-alan töihin, sillä yhtiöt halusivat välttyä sekä mahdolliselta kommunistiselta sisällöltä elokuvissaan että kommunismin tuomalta negatiiviselta julkisuudelta.⁷

Hollywoodin kymmenikön jäseniä yhdistävät tekijät olivat elokuvateollisuus ja kommunistisen puolueen jäsenyys. Tämän tutkielman keskiössä ovat Hollywoodin kymmenikön jäseninä tunnetuiksi tulleet Lester Cole ja Edward Dmytryk. Colen ja Dmytrykin omaelämäkertojen avulla tarkastelen sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä he korostavat kertomuksissaan. Colen ja Dmytrykin omaelämäkerrat eivät edusta koko Hollywoodin kymmenikön kokemuksia. Sen sijaan ne ovat kyseisten yksilöiden kokemuksia puettuina kertomuksiksi, ja tällaisina niitä myös käsitellään tutkielmassani. Keskittymällä pohtimaan henkilöiden identiteettejä ja niiden pohjalta luotuja kertomuksia voidaan saada osviittaa siitä, miten henkilöt kokivat muun muassa leimautumisen ja mustalla listalla olon ja miten nämä tapahtumat vaikuttivat heidän identiteetteihinsä. Omaelämäkerrallinen aineisto antaa mahdollisuuden pohtia erityisesti sitä, millaisen kertomuksen henkilöt rakentavat kokemustensa pohjalta ja miten heidän identiteettinsä näyttäytyvät siinä. Esimerkiksi yksilöiden narratiiveja tutkinut psykologi John Barresi on todennut, että tiettyjen tapahtumien roolit henkilöiden narratiivissa merkitsevät enemmän kuin tapahtumien todellinen kulku. Tiettyjen tapahtumien korostaminen kertoo siitä, miten henkilö muodostaa käsityksen omasta asemastaan tietyssä sosiaalisessa identiteetissä.⁸ Tarkasteltaessa Lester Colen ja Edward Dmytrykin omaelämäkertoja juuri sosiaaliset identiteetit ovat tämän tutkielman keskiössä. Sosiaalisten identiteettien pohjalta lähden vertaillen selvittämään eri elämänvaiheiden vaikutusta Colen ja Dmytrykin narratiivisen identiteetin rakentumiseen.

1.1. Tutkimuskysymys ja aikaisempi tutkimus

Tutkimustehtävänäni on selvittää, *mitä sosiaalisia identiteettejä Cole ja Dmytryk korostavat kertoessaan eri elämänvaiheistaan ja poliittisesta ideologiastaan sekä millaiset narratiiviset*

⁷ Katso esimerkiksi McGilligan ja Buhle 2012, xiii ja xviii. Mustan listan käyttöönotto alkoi siis Hollywoodin kymmeniköstä, mutta levisi elokuvantekijöistä myös televisio-, radio- ja teatterialan työntekijöihin, vaikkakin pienemmässä mittakaavassa. 1950-luvulle tultaessa musta lista oli vaikuttanut jo elokuvien sisältöihin siten, että niistä oli esimerkiksi siivottu ristiriitoja herättävät aiheet. Musta lista vaikutti satoihin viihde-alan työntekijöihin, ja monilla mustalla listalla olleista ei ollut enää paluuta viihde-alan töihin. Katso Buhle ja Wagner 2002, 52.

⁸ Barresi 2006, 206.

identiteetit niistä rakentuvat. Tarkemmin sanottuna tutkin sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä henkilöt painottavat kertomuksissaan, ja erityisesti sitä, miten kommunismi sosiaalisena identiteettinä näyttäytyy eri elämänvaiheissa. Tätä päätutkimuskysymystä selvitän neljässä käsittelyluvussa seuraavien alakysymysten kautta: Mitä sosiaalisia identiteettejä henkilöt Cole ja Dmytryk korostavat lapsuudessaan ja nuoruudessaan? Mitä sosiaalisia ryhmiä he korostavat työskennellessään elokuvantekijöinä Hollywoodissa ennen HUAC-tutkintoja? Miten se, että yhteiskunta määritteli heidät kumouksellisiksi kommunisteiksi, vaikutti heidän sosiaaliin identiteetteihinsä? Millaiset sosiaaliset identiteetit ja mitkä sosiaaliset ryhmät korostuvat heidän elämänsä jälleenrakentamisessa mustan listan aikana ja sen jälkeen?

Tutkielman lähestymistapa on narratiivinen. Narratiivisessa lähestymistavassa keskiössä ovat henkilöiden rakentamat kertomukset. Nämä kertomukset pohjautuvat henkilöiden identiteetteihin.⁹ Tarkemmin sanottuna tutkielmani keskittyy erityisesti henkilöiden poliittiseen ideologiaan osana heidän identiteettejään, ja miten suhtautuminen kyseiseen ideologiaan vaihteli eri elämänvaiheissa. Hollywoodin kymmeniköstä ja siihen liitetyistä ilmiöistä, kuten Hollywoodin kommunismista, antikommunismista, ammattiliittoaktivismista ja elokuvaan sisältyvästä poliittisesta sanomasta on olemassa runsaasti tutkimuskirjallisuutta.

HUAC-kuulemisissa ja mustalla listalla olleiden henkilöiden kokemukset näkyvät Hollywoodin kommunismia ja elokuvateollisuutta koskevassa tutkimusperinteessä. Ensimmäinen niin kutsuttu kokemuksellinen teos koskien Hollywoodin HUAC-kuulemisia, Gordon Kahnin *Hollywood on Trial*, on jo vuodelta 1948. Gordon Kahn oli itse yksi niistä 19:stä, jotka kutsuttiin kongressin eteen niin sanottuina epäystävällismielisinä todistajina.¹⁰ Teos sisältää otteita Hollywoodin HUAC-kuulemisten pöytäkirjoista ja tekijän kommentteja niihin. Myös Lester Cole mainitsee Kahnin teoksen ja kirjoittaa sen kuvailevan osuvasti sitä, mitä kuulemisissa tapahtui.¹¹ Hollywoodin kymmeniköstä ensimmäisen teoksen HUAC-kuulemisista kirjoitti käsikirjoittajana ja kirjailijana tunnettu Alvah Bessie. Teos käsittelee satiirisesti mutta myös tarkasti Hollywoodin kymmenikön HUAC-kuulemisia.¹² Kyseistä teosta on muun muassa kutsuttu parhaaksi ensikäden kuvaukseksi Hollywoodin kuulemisista,¹³ ja se onkin melko ainutlaatuinen teos Hollywoodin kymmenikön jäsenen kirjoittamaksi. Se on

⁹ Barresi 2006, 202.

¹⁰ Radosh ja Radosh 2005, 143 ja 149.

¹¹ Cole 1981, 272–273.

¹² Bessie, Alvah (1965). *Inquisition in Eden*. The Macmillan Company, New York.

¹³ McGilligan ja Buhle 2012, 91.

kirjoitettu ikään kuin näytelmän muotoon ja se ilmestyi jo vuonna 1965, aikaisemmin kuin esimerkiksi Colen ja Dmytrykin omaelämäkerrat.

Yhtenä Hollywoodin HUAC-kuulemisia käsittelevänä merkkipaaluna voidaan myös pitää Victor Navaskyn teosta *Naming Names*.¹⁴ Teos käsittelee HUAC-tutkintoja hieman eri näkökulmasta, nimenomaisesti niin sanotuiksi ystävällismielisiksi todistajiksi kääntyneiden henkilöiden kautta. Teos pyrkii selventämään sitä, miksi entiset kommunistit nimesivät toisiaan. Kirja sisältää esimerkiksi HUAC-kuulemisiin joutuneiden haastatteluja. Esimerkiksi kommunismia Hollywoodissa tutkineet Radoshit ovat kritisoineet teosta siitä, että se luo kommunisteista mustavalkoisen kuvan joko roistoina tai sankareina. Radoshien mukaan kirja oli alku myytille, jonka mukaan Hollywoodin kommunistit jotka nimesivät toisia olivat tarinan roistoja, ja muista hiljaa pysyneet olivat sankareita.¹⁵ Entisten mustalla listalla olleiden haastatteluja sisältää myös Patrick McGilliganin ja Paul Buhlen teos *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*. Kyseisessä teoksessa haastateltavia henkilöitä on yhteensä 36 ja he kertovat avoimesti niistä poliittisista mielipiteistä, joiden perusteella heistä tuli osa mustaa listaa. He kertovat haastatteluissa myös jäsenyydestään kommunistisessa puolueessa ja mielipiteensä niistä, jotka käänsivät kelkkansa ja alkoivat nimetä muita kommunisteja.¹⁶ Edward Dmytrykin tai Lester Colen haastatteluja ei löydy tästä teoksesta, mutta se antaa hieman vertailupohjaa muihin Hollywoodin kommunisteihin, jotka myös kokivat HUAC-kuulemiset ja Hollywoodin mustan listan.

Tutkimuskirjallisuudessa on myös perehdytty esimerkiksi ammattiliittojen ja kommunismin historiaan Hollywoodissa, miten niiden toiminta vaikutti kommunisminvastaisuuden syntyyn Hollywoodissa ja sitä kautta Hollywoodin kymmenikköön. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi kommunismia historiallisena ilmiönä tutkineiden Allis ja Ronald Radoshin teos *Red Star over Hollywood: the film colony's long romance with the left*. Radoshien teos ottaa eri näkökannan Hollywoodin kommunistisen tarkasteluun, sillä se ottaa esiin myös kommunistien aktiivisen toiminnan Hollywoodissa. Radoshien teos kritisoi sitä, että Hollywoodin kommunistit näyttäytyvät usein uhreina muussa tutkimuskirjallisuudessa, ja pyrkii murtamaan tätä

¹⁴ Teoksen ensimmäinen painos julkaistiin vuonna 1980, julkaisijana Viking Press.

¹⁵ Radosh ja Radosh 2005, 240–241.

¹⁶ McGilligan ja Buhle 2012, xii–xiv. Teos sisältää muun muassa kahden Hollywoodin kymmenikön jäsenen, Alvah Bessien ja Ring Lardner Jr:n, haastattelut. Kyseiset haastattelut löytyvät kirjasta McGilligan ja Buhle 2012, 90–111 ja 404–414.

myyttiä.¹⁷ Myös Alan Castyn teos vuodelta 2009 *Communism in Hollywood: The Moral Paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal* kuvaa kommunismia Hollywoodissa aina 1930-luvulta McCarthyn aikakauteen asti.¹⁸ Samoja vuosikymmeniä käsittelee myös Gerald Horne teos *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, joka on ilmestynyt vuonna 2001. Kommunismin ja ammattiliittoaktiivisuuden lisäksi Horne tuo kirjassaan esiin muun muassa järjestäytyneen rikollisuuden roolin elokuvateollisuudessa sekä rikollisten vaikutusvallan esimerkiksi elokuvayhtiöiden johtajiin.

Hollywoodin kommunisteja on tutkimuksissa lähestytty myös elokuvien sisällön kautta. Nämä tutkimukset käsittelevät usein sitä, yrittivätkö kommunistit sisällyttää elokuviin poliittista sanomaa. HUAC-komitea kiinnostui Hollywoodista alun perin sen vuoksi, että komitea halusi selvittää mahdollisen kommunistisen sisällön soluttamisen elokuviin. Tämä sai HUAC-komitean alun perin tutkimaan Hollywoodin kommunismia.¹⁹ Esimerkiksi Hollywoodin vasemmistoon perehtyneen Frank Krutnikin ja hänen kollegoidensa artikkelikokoelma sisältää runsaasti esimerkkejä siitä, miten poliittinen ideologia saattoi näkyä elokuvissa. Teokseen sisältyvä elokuvatuutkija Erica Sheenin artikkeli käsittelee Edward Dmytrykkin ohjaamaa elokuvaa *Christ in Concrete* vuodelta 1949. Sheenin mukaan elokuvalla on erityinen asema kylmän sodan ideologisessa vastakkainasettelussa. Elokuva jäi poliittisista syistä unohduksiin, hyvistä arvosteluista huolimatta.²⁰ Krutnikin teoksessa on pohdittu sitä, ettei HUAC-komitea lopulta löytänyt elokuvien sisällöstä kumouksellisuutta, yrityksistä huolimatta.²¹ Myös esimerkiksi Brian Harvey on käsitellyt elokuvien sisältöä ja kommunistien mahdollista vaikutusta siihen. Hän on artikkelissaan pohtinut nimenomaan Neuvostoliiton ja neuvostoliittolaisten elokuvatekijöiden mahdollista vaikutusta Hollywoodin kommunistien kautta elokuvien sisältöön 1930-luvulla. Hänen mukaansa ei ole todisteita siitä, että

¹⁷ Radosh ja Radosh 2005, viii.

¹⁸ McCarthyn aikakaudella tai mccarthyismilla tarkoitetaan useimmiten vuosina Yhdysvalloissa 1940- ja 1950-luvuilla esiintynyttä kommunisminvastaisuutta, jolloin esimerkiksi Hollywoodin mustalle listalle joutui erityisen paljon elokuva-alan työntekijöitä. Ilmiö tai aikakausi on saanut nimensä senaattori Joseph McCarthyn mukaan. Hän oli kommunisminvastaisuuden keulakuvana kuitenkin vain muutaman vuoden 1950-luvulla, kun hän johti senaatissa kommunismia tutkivaa komiteaa. Kommunisminvastaisuuden aikakautta kokonaisuudessaan kutsutaan siis McCarthyn aikakaudeksi tai mccarthyismiksi virheellisesti. Joseph McCarthy ei aloittanut Hollywoodin HUAC-tutkintoja, sillä ne aloitettiin jo ennen McCarthyn valintaa senaattoriksi. McCarthy ei myöskään johtanut HUAC-tutkintoja, sillä HUAC oli edustajainhuoneen alainen komitea, eikä senaatin. Sen sijaan McCarthy johti senaatin kuulemisia, joissa esimerkiksi Hollywoodin kommunisteja tai sellaisiksi epäiltyjä kuulusteltiin. Johnson 2005, 286–288; Horne 2001, 2.

¹⁹ Jo vuonna 1938 ensimmäisen HUAC-komitean johtaja Martin Dies kiinnostui Hollywoodin kommunisteista, ja halusi ryhtyä tutkimaan elokuvien mahdollista epä-amerikkalaista sisältöä. Harvey 2005, 498.

²⁰ Sheen 2007, 40.

²¹ Krutnik et al. 2007, 4.

Neuvostoliittoa käsittelevät tai neuvostoliittolaisten elokuvantekijöiden kanssa yhteistyössä tehdyt projektit olisivat olleet Hollywoodin kommunistien aikaansaannosta.²² Harvey pyrkii siis artikkelissaan valaisemaan sitä, että vaikka elokuvanteossa olisi ollut mukana neuvostoliittolaisia, kyseessä ei ollut Hollywoodin kommunistien juoni saada elokuviin kumouksellista sisältöä.

Henkilökuvien ja henkilöhistorian perinne on ollut vahva suuntaus Hollywoodin kommunisteja ja mustalla listalla olleita käsittelevissä teoksissa. Esimerkiksi Gerald Horne ja Larry Ceplair ja ovat kirjoittaneet henkilökuvia Hollywoodin kommunisteista ja mustalla listalla olleista. Näihin kuuluvat muun muassa Hollywoodin kommunistisen puolueen näkyvimpiin henkilöihin kuuluneen John Howard Lawsonin elämää käsittelevä Gerald Hornen teos *The final victim of the blacklist: John Howard Lawson, dean of the Hollywood Ten* vuodelta 2006 ja viihde-alan monitaiturin Paul Robesonin elämäkerta *Paul Robeson: The Artist as Revolutionary* vuodelta 2015. Ceplairin teoksiin kuuluvat muun muassa *The Marxist and the movies: a biography of Paul Jarrico*, joka on ilmestynyt vuonna 2007, sekä *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical* vuodelta 2015. Jälkimmäisen teoksen Ceplair on kirjoittanut yhdessä Dalton Trumbon pojan, Christopher Trumbon kanssa. Dalton Trumbo oli kenties elokuva-alalla menestynein ja tunnetuin Hollywoodin kymmenikön jäsen.²³ Lester Colesta tai Edward Dmytrykistä ei ole ilmestynyt muita teoksia kuin heidän omaelämäkertansa. Heistä on kuitenkin runsaasti mainintoja muita Hollywoodin kymmenikköä tai mustalla listalla olevia henkilöitä käsittelevissä teoksissa.²⁴

Tutkimuskirjallisuuden skaala koskien Hollywoodin kommunisteja on laaja, ja heille tapahtuneita asioita on käsitelty muun muassa historiallisena ilmiönä osana

²² Harvey 2005, 498.

²³ Dalton Trumbo oli ennen HUAC-tutkintoja yksi Hollywoodin tunnetuimmista käsikirjoittajista. Hän jatkoi käsikirjoittamista myös mustalle listalle joutumisen jälkeen. Trumbo on tullut tunnetuksi muun muassa siitä, että hän on voittanut kaksi Oscar-palkintoa salanimellä kirjoitetuista elokuvistaan vuosina 1954 ja 1957. Kyseiset elokuvat olivat *Loma Roomassa* vuodelta 1953 ja *Hiljainen sankari* vuodelta 1956. Katso Ceplair ja Trumbo 2015, 1–9 sekä elokuvien tiedot *Internet Movie Database*:sta, [https://www.imdb.com/title/tt0046250/?ref_=nv_sr_1] ja [https://www.imdb.com/title/tt0049030/?ref_=nmawd_awd_1]. Luettu 21.10.2018. Trumbon elämänvaiheista on myös ilmestynyt nimekkäiden näyttelijöiden, kuten Bryan Cranstonin ja Helen Mirrenin, tähdittämä elokuva *Trumbo* vuonna 2015. Kyseisen elokuvan tiedot löytyvät osoitteesta [<https://www.imdb.com/title/tt3203606/>] myös *Internet Movie Database* -sivustolta. Luettu 21.10.2018.

²⁴ Esimerkiksi Ceplair ja Trumbo käsittelevät Edward Dmytrykin osuutta Hollywoodin HUAC-kuulemisissa, katso Ceplair ja Trumbo 2015, 187 ja 189–190. Lester Colesta on puolestaan runsaasti mainintoja esimerkiksi Gerald Hornen teoksessa, joka käsittelee John Howard Lawsonia. Sekä Lawson että Cole olivat käsikirjoittajia, ammattiliittoaktiiveja, kommunisteja, Hollywoodin kymmenikön jäseniä sekä ystäviä keskenään. Katso esimerkiksi Horne 2006, 178–180.

maailmanpolitiikkaa, Yhdysvaltain sisäpolitiikkaa ja elokuvateollisuuden historiaa. Tutkimuskirjallisuudessa näkyy myös henkilöhistoriallinen lähtökohta, jolloin Hollywoodin kommunismia ja mustaa listaa on tarkasteltu yhden henkilön näkökulmasta, muun muassa henkilöiden ja elämäkertojen kautta. Toisin sanoen tutkimuskirjallisuus käsittelee pääosin sitä, millaisina Hollywoodin kymmenikön jäsenet näyttäytyivät ympäröivälle maailmalle ja miten heitä ympäröivät ilmiöt vaikuttivat Hollywoodin kymmenikköön. Vaikka Hollywoodin kommunisteista on kirjoitettu teoksia, jotka käsittelevät yhtä henkilöä, ei heidän omaelämäkertojaan ole analysoitu itse kertomuksen tai vaikkapa identiteetin näkökulmasta. Kirjallisuudessa annetaan paljon tilaa tapahtumille, henkilöiden teoille ja esimerkiksi heidän tekemilleen elokuville. Se, millaisina he näkivät itsensä tapahtumien keskellä ja miten kommunismi on näyttäytynyt osana heidän identiteettiään, onkin tämän vuoksi erilainen näkökulma. Se voi mahdollistaa uuden katsantotavan siihen, miten Hollywoodin kymmenikön jäsenten kokemukset vaikuttivat elämäntapahtumien lisäksi heidän identiteettiinsä ja kertomaansa elämäntarinaa.

1.2. Aineisto

Tutkielmassa lähdeaineistona käytettävät omaelämäkerrat ovat Lester Colen *Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole* (1981) sekä Edward Dmytrykin *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten* (1996). Henkilöt pohjaavat omaelämäkertansa muun muassa kokemuksiinsa osana Hollywoodin kymmenikköä, mutta ne sisältävät näiden lisäksi myös muita keskeisiä tapahtumia henkilöiden elämän varrelta. Hollywoodin kymmenikköön kuului kymmenen henkilöä, joista monet ovat kirjoittaneet omaelämäkerran kokemuksistaan. Hollywoodin kymmenikön jäsenistä on kirjoitettu myös muita teoksia ja elämäkertoja.²⁵ Tutkielmaani valitsin aineistoksi kaksi teosta, jotka ovat nimenomaan omaelämäkertoja. Päädyin Lester Colen ja Edward Dmytrykin omaelämäkertoihin siitä syystä, että kommunistisesta taustastaan huolimatta he eroavat toisistaan monella osa-alueella. Heillä on ollut erilainen kasvuympäristö, heillä on keskenään eri ammatit ja heidän toimintansa kommunistisessa puolueessa on ollut hyvin erilaista. Tarkastelen omaelämäkertoissa muun muassa kommunismia osana heidän identiteettiään. Sen vuoksi on merkityksellistä, että heidän muut sosiaaliset identiteettinsä, kuten perhetausta ja ammatillinen identiteetti, eivät ole

²⁵ Katso esimerkiksi Hollywoodin kymmenikön jäsenen Alvah Bessien omaelämäkerta *Inquisition in Eden* vuodelta 1965. Muiden kirjoittamiin elämäkertoihin Hollywoodin kymmenikön jäsenistä kuuluvat esimerkiksi Jack Salzmanin elämäkerta *Albert Maltz* vuodelta 1978.

keskenään samanlaiset. Myös henkilöiden omaelämäkertojen kirjoitusajankohta on ollut aineiston valintaperusteena. Vaikka omaelämäkerrat on kirjoitettu eri vuosikymmenellä, on molemmat kirjoitettu henkilöiden elämien loppupuolella.²⁶ Tällöin molemmissa omaelämäkerroissa on ikään kuin samanlainen perspektiivi, jossa he jo hieman iäkkäämpinä tarkastelevat elämänsä kulkuaan. Suurin osa elämästä oli heillä kirjan kirjoitusvaiheessa jo takanapäin, jolloin kertomus koskee heidän elämäänsä lähes kokonaisuutena. Tämä antaa mahdollisuuden tarkastella sitä, ovatko heidän narratiiviset identiteettinsä yhteneväiset.

Omaelämäkerrat kirjallisuuden lajityyppinä voidaan nähdä välittäjänä fiktiivisen tarinan ja todellisen elämän välillä. Tyypillisesti omaelämäkerta on jonkun henkilön elämä subjektiivisesta näkökulmasta kerrottuna. Omaelämäkertojen merkkipaaluun pidetään n. 300–400 -lukuilla eläneen Augustinuksen *Tunnustuksia*-teosta. Yleisemmin omaelämäkertoja alkoi ilmestyä 1600-luvulla, minkä on katsottu viittaavan siihen, että länsimainen yksilökäsitys ja käsitys yksilön sisäisyyden korostamisesta alkoi yleistyä. Nykypäivänä omaelämäkerrat ovat suosionsa huipulla, ja myös muut kuin kuuluisat ja vaikutusvaltaiset henkilöt kirjoittavat niitä. Yleensä omaelämäkertojen kirjoittajille yhteinen piirre onkin dramaattisena koetut elämäntapahtumat.²⁷

Omaelämäkertojen käyttäminen lähdeaineistona historian tutkimuksessa on tietyllä tavalla kaksijakoista. Toisaalta omaelämäkerrat koostuvat usein yksilön kokemuksista jostakin historiallisesta tapahtumasta tai aikakaudesta. Tällöin kirjoittaja voi ottaa esimerkiksi uhrin roolin, ja elämäkerran tarkoituksena on saada kirjoittajalle laajempaa sympatiaa. Toisaalta taas omaelämäkertojen käyttäminen lähdeaineistona voi tarjota mahdollisuuden syvempään ymmärrykseen omaelämäkerroissa esiintyvistä historiallisista tapahtumista ja yksilöiden kokemuksista.²⁸

²⁶ Lester Colen omaelämäkerta ilmestyi vuonna 1981 ja hän kuoli vuonna 1985 ollessaan 81-vuotias. Edward Dmytrykkin omaelämäkerta puolestaan julkaistiin 1996, ja Dmytryk kuoli vuonna 1999 90-vuotiaana. Katso Hopwood, John C., 'Lester Cole Biography.' *Internet Movie Database*. [https://www.imdb.com/name/nm0170660/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]; 'Edward Dmytryk Biography.' *Internet Movie Database*. [https://www.imdb.com/name/nm0229424/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]. Luettu 1.9.2018. Edward Dmytrykiltä on ilmestynyt omaelämäkerrallinen teos jo vuonna 1978, *It's a hell of a life, but not a bad living*. Valitsin aineistoksi kuitenkin Dmytrykin myöhemmän omaelämäkerrallisen teoksen *Odd man out: A Memoir of the Hollywood Ten*, jotta se vertautuisi paremmin Lester Colen omaelämäkertaan *Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole*, koska molemmat ovat henkilöiden viimeisimmät sanomiset koskien kokemuksiaan HUAC-tutkinnoista ja mustasta listasta.

²⁷ Hänninen 2002, 40.

²⁸ Caine 2010, 68.

Käytettäessä omaelämäkertoja lähdeaineistona täytyy huomioida sekä niihin liittyvät ongelmakohdat että niiden tarjoamat mahdollisuudet. Omaelämäkerrallisuus oli pitkään osa historiankirjoitusta ennen kuin historiasta tuli akateeminen tieteenala. Tällöin esimerkiksi muistelmien kirjoittajat erotettiin historioitsijoista. Omaelämäkertoja pidettiin 1800- ja 1900-luvulla pitkään epäluotettavina lähteinä, sillä niiden nähtiin usein olevan puolueellisia yhdestä näkökulmasta kirjoitettuja teoksia. Tämä nähtiin olevan erityisen todennäköistä silloin, jos kirjoittaja oli itse kokemassa kuvailemiaan tapahtumia, sillä hän saattoi omaelämäkerrallaan hakea esimerkiksi oikeutusta teoilleen.²⁹ Omaelämäkertojen kiistanalaisuus pohjautuu omaelämäkertojen, muistin ja historian suhteeseen. Koska historia ei ole sama asia kuin muisti, historian tutkijan lähteille asettamat kysymykset ovat avainasemassa myös omaelämäkertoja tutkittaessa.³⁰ Vaikka omaelämäkerrat eivät olisi kaikkien tapahtumien suhteen täysin totuudenmukaisia, voivat ne parhaimmillaan luoda omaelämäkerran kirjoittaneen yksilön kautta katsauksen kokonaisen ihmisryhmän kokemuksiin.³¹

Barbara Cainen mukaan omaelämäkertoja voi historiantutkimuksessa verrata kirjeisiin lähdeaineistona. Aineistona molemmat ovat subjektiivisia, yhden henkilön omista kokemuksista tuotettua tekstiä.³² Omaelämäkertoja ei kuitenkaan voida täysin samaistaa kirjeisiin. Kirjeet ovat usein suunnattu yhdelle henkilölle ja sisältävät henkilökohtaisia, hyvin arkisia aiheita. Omaelämäkertojen kirjoittamisen syynä on voinut olla esimerkiksi dramaattiset elämäkokemukset, mikä on ollut esimerkiksi narratiivisen psykologian tutkimuksen kiinnostuksen kohteena. Narratiivisen psykologian suuntaus näkee vaikeat elämäntilanteet siten, että ihminen pyrkii selviytymään vaikeuksistaan rakentamalla niistä kertomuksia. Kertomusten avulla ihminen antaa koetuille vaikeuksille merkityksiä. Merkitysten avulla vaikeat kokemukset liitetään osaksi omaa elämäntarinaa.³³

Kertomukset ovat tarinoita, jotka on rakennettu esityksiksi jo tapahtuneista asioista.³⁴ Myös omaelämäkerrat ovat tällaisia kertomuksia. Ajallinen katkos kokemuksen ja kertomuksen välillä on huomioitava käytettäessä omaelämäkertoja lähdeaineistona. Kertoja on kirjoittanut omaelämäkertansa jälkikäteen. Tämä ajallinen katkos mahdollistaa kertojalle tyyllillisen

²⁹ Caine 2010, 73–74.

³⁰ Caine 2010, 79.

³¹ Caine 2010, 79–80.

³² Caine 2010, 68.

³³ Katso esimerkiksi Crossley 2000 ja Hänninen 2002.

³⁴ Hänninen 2002, 20 ja 22.

vapauden ja tekee kertomuksista vuorovaikutuksellisia. Kertoja ei välttämättä noudata esimerkiksi tapahtumien kronologista järjestystä.³⁵ Jos kuitenkin tukeudutaan narratiivisen psykologian teorioihin, ajallinen katkos tai kronologisen järjestyksen puute ei ole ongelma. Kertomukset ovat narratiivisen psykologian mukaan representaatioita mielen malleista, ja kertomusten avulla pyritään tekemään kokemuksia ymmärrettäviksi. Tällöin kertomus on yhtä merkittävä kuin ulkopuolinen todellisuus, johon kertomus viittaa.³⁶ Tutkimuskysymyksen kannalta ei olekaan keskeistä, miten suuri ajallinen katkos kokemuksen ja kertomuksen välillä on. Tämä johtuu siitä, että tutkielma tarkastelee myös kertomuksia itsessään, narratiivisen identiteetin kautta.

Tutkielmani keskeisenä pohdintana onkin juuri se, millaisen identiteetin Cole ja Dmytryk rakentavat kertomuksissaan. Henkilöt ovat kuitenkin kirjoittaneet itse kirjan omista kokemuksistaan muiden ihmisten luettavaksi. Toisin sanoen, omaelämäkerrat on kirjoitettu esityksiksi. Esimerkiksi narratiiviseen psykologiaan perehtynyt Jerome Bruner on ottanut esiin kertomusten vuorovaikutuksellisuuden. Kertomusten vuorovaikutuksellinen luonne on hyvä tiedostaa, sillä kertomuksilla rakennetaan usein maailmaa, joka on vaikkapa kulttuuristen odotusten mukainen.³⁷ Näiden seikkojen tiedostaminen omaelämäkertoja lähdeaineistona käytettäessä antaa keinon pureutua omaelämäkerroissa esiintyviin kertomuksiin. Kertoja on sama henkilö kuin kokija, joten kertomukset ovat kokijan rakentamia mielen representaatioita. Vaikka omaelämäkerrat ovat tapahtumista ajallisesti jäljessä, on mahdollista analysoida niissä esiintyviä identiteettejä, joiden pohjalta kertomukset syntyvät.

1.3. Käsitteet ja metodit

Yksilöiden narratiivit omista elämäntapahtumista rakentuvat todellisten tapahtumien pohjalta. Nämä kokemukset muodostuvat narratiiveiksi vuorovaikutuksessa henkilön sisäisen todellisuuden ja sosiokulttuurisen ympäristön kanssa. Narratiivien rakentuminen on prosessi, jossa henkilön kokemuksia ja henkilön käsityksiä itsestään ikään kuin peilataan toisiinsa. Narratiivinen tutkimus keskittyykin siihen, miten kertomukset rakentuvat muistojen todenmukaisuuden sijaan. Kertomuksia tutkiessa on kiinnitettävä huomiota erityisesti siihen, millaisia kysymyksiä esittää. Kysymysten tulisi olla sellaisia, joihin aineiston avulla on

³⁵ Ricoeur 1984, 52.

³⁶ Katso esimerkiksi Bruner 1985, 105 ja 109 sekä Bruner 1986, 92.

³⁷ Bruner 1991, 76–77.

mahdollista vastata. Narratiivisen tutkimuksen fokus on siinä, miten merkityksiä luodaan kertomuksissa. Kysymykset voivat keskittyä esimerkiksi kertomusten täsmälliseen sisältöön, kuten kielenkäyttöön. Tutkimuksen painopiste voi myös olla epäsuorassa sisällössä, kuten vaikkapa toistuvissa teemoissa. Tämän lisäksi narratiiveja voi tutkia kertomusten rakenteellisten ominaisuuksien, kuten yhteneväisyyden, kautta.³⁸ Tutkielmassani pohdin narratiiveja toistuvien teemojen, kuten kommunismin ja muiden sosiaalisten identiteettien, kautta. Tämän lisäksi pyrin tarkastelemaan myös kertomuksen rakenteellista ulottuvuutta, eli narratiivisen identiteetin yhteneväisyyttä.

Tutkielmani teoreettinen viitekehys ja metodologinen lähtökohta painottuvat siis aineiston analysointiin käsitteiden kautta. Tutkimustehtäväni kannalta keskeisimmät käsitteet ovat kertomus eli narratiivi, sosiaalinen identiteetti sekä narratiivinen identiteetti. Pyrin selvittämään millaisia merkityksiä ja rooleja henkilöt antavat omaelämäkertoissaan eli kertomuksissaan tietyille sosiaalisille identiteeteille, kuten kommunismille. Pyrin myös pohtimaan henkilöiden rakentamia narratiivisia identiteettejä, jotka pohjautuvat esimerkiksi sosiaaliin identiteetteihin, ja eri elämäntapahtumien vaikutusta niihin. Käsitteiden avulla voin selvittää, miten kyseiset asiat näyttäytyvät heidän elämäntarinoissaan, ja tekevätkö ne henkilöiden narratiivisista identiteeteistä yhteneväisen.

1.3.1. Kertomus eli narratiivi

Koska tutkielmani näkökulma on narratiivinen, on syytä hieman selventää, mitä narratiivin käsitteellä tarkoitetaan. Usein narratiivi, kertomus ja tarina ovat termejä, joita käytetään synonyymeina ja jotka usein sekoitetaan keskenään. Monesti se johtuu siitä, että termit käännetään esimerkiksi englannista eri tavalla eri asiayhteyksissä. Matti Hyvärinen käyttää englannin kielen termille *narrative* suomenkielistä käännöstä kertomus, kertomuksellinen tai kerronnallinen, kontekstista riippuen.³⁹ Tässä tutkielmassa termejä narratiivi ja kertomus sekä narratiivisuus ja kerronnallisuus, käytetään rinnakkain. Tutkimusperinteessä puhutaan termeistä narratiivinen tutkimus tai narratologia. Narratologia viittaa tutkimussuuntaukseen, joka on lähtöisin kirjallisuustieteistä, mutta joka on levinnyt muille tieteenaloille 1960-luvulta lähtien.⁴⁰ Hyvärinen on suomentanut englannin kielen termin *story* termillä tarina. Hyvärinen

³⁸ Adler et al. 2017, 520.

³⁹ Hyvärinen 2006, 2.

⁴⁰ Hänninen 2002, 16.

tarkentaa, että esimerkiksi sosiaalitieteissä eroa kertomuksen ja tarinan välille ei tehdä vaan kerronnallinen tutkimus ja tarinallinen tutkimus voivat tarkoittaa samaa asiaa. Kirjallisuuden tutkimuksessa ero tarinan ja kertomuksen välillä tehdään kuitenkin selväksi. *Tarina* viittaa pikemminkin siihen, mitä on tapahtunut ja *kertomus* siihen, miten se on esitetty. Toisin sanoen yhdestä tarinasta voi rakentaa monta kertomusta. Kertomuksen tunnistaa myös siitä, että siihen liittyy aina jokin esitystapa. Esitystapa voi olla merkkien tai symbolien muodossa, kuten esimerkiksi kirjallinen kertomus. Kertomus voi myös olla kuvallinen tai suullinen esitys.⁴¹

Sosiaalipsykologi Vilma Hänninen tekee yhtä lailla eron käsitteen *kertomus* ja *tarina* välillä. Myös hän määrittelee kertomuksen merkkien, esimerkiksi kirjallisen esityksen, muodossa esitetyksi tarinaksi. Yhdessä kertomuksessa voi olla monta eri tarinaa. Kertomus viittaa usein myös siihen, että se on muille kerrottu, jo tapahtuneita asioita sisältävä tarina.⁴² Hännisen mukaan kertomuksen tutkimuksessa tarkastellaan tiettyjä kokonaisuuksia sellaisinaan, joita on muodostettu esimerkiksi kielen tai muiden symbolien avulla. Tarkastelun kohteena ovat tapahtumaketjuihin liittyvät merkitykset ja niiden analysointi. Kertomusten analysointiin vaikuttavat Hännisen mukaan esimerkiksi sosiaalinen kerrontatilanne tai tekstuaalinen traditio.⁴³ Myös narratiivisia identiteettejä tutkineen McAdamsin ja hänen kollegoidensa artikkelissa on tiivistetty, että esimerkiksi sosiaaliset tilanteet vaikuttavat kertomuksen luonteeseen. McAdams ja muut toteavat artikkelissaan, että se, kenelle kertomus esitetään, vaikuttaa kertomuksen luonteeseen. Heidän mukaansa tietyn tyyppisissä yhteiskunnissa esitetään tietynlaisia kertomuksia.⁴⁴ Tutkielmassani kertomus ja tarina on eroteltu siten kuin Hyvärinen ja Hänninen ovat tiivistäneet. Kertomus on tämän tulkinnan mukaan se esitys, joka kokoa henkilöiden kokemukset yhdeksi esitykseksi. Toisin sanoen Lester Colen ja Edward Dmytrykin omaelämäkerrat voidaan nähdä kertomuksina, jotka sisältävät useita tarinoita. Tämän vuoksi käytän heidän omaelämäkertoistaan termejä kertomus tai narratiivi enkä termiä tarina.

Kuten jo aiemmassa todettiin, kertomus voi olla läsnä lähes kaikkialla ja useimmissa teksteissä voi havaita kertomuksellisia piirteitä. Siksi on myös tarpeen määritellä tarkemmin, millainen on kertomus. Aikaisemmin esitetyn määritelmän mukaan kertomus onkin merkkien, symbolien

⁴¹ Hyvärinen 2006, 3.

⁴² Hänninen 2002, 20 ja 22.

⁴³ Hänninen 2002, 30-31.

⁴⁴ McAdams et al. 2006, 6.

tai median avulla on esitetty tarina. Kuitenkaan mitä tahansa arkipuhetta tai keskustelua ei voida lähtökohtaisesti määritellä kertomukseksi. Kertomuksen klassisinta määritelmää käytetään edelleen. Määritelmä on peräisin Aristoteleelta, jonka mukaan kertomus sisältää alun, keskikohdan ja lopun.⁴⁵ Hyvärisen mukaan Aristoteleen määritelmä ei kuitenkaan riitä kattamaan kaikkia kertomuksen muotoja, vaan sopii ainoastaan tietyn tyyppisten kertomusten määritelmäksi. Erityisesti Hyvärinen on kritisoinut sitä, että kertomuksilla täytyisi olla loppu. Esimerkiksi kokemuksellisuus on Hyvärisen mukaan kertomuksen määrittelyssä tärkeämpi kriteeri. Kertomuksellisuutta ilmaisevat esimerkiksi maailman kokeminen ja muutos.⁴⁶ Historioitsija Hayden White on määritellyt kertomuksen ikään kuin metakoodiksi, jonka perusteella voidaan välittää kulttuurien välisiä viestejä jaetusta ja koetusta todellisuudesta.⁴⁷

Keskeistä tämän tutkielman kannalta on se, millaisina kertomuksina kokemukset on esitetty omaelämäkertoissa. Sen vuoksi on tärkeää eritellä tarkemmin, minkä tyyppisiä kertomuksia omaelämäkerrat ovat. Matti Hyvärinen esittelee kaksi tapaa jaotella kertomuksia: suullisen kertomuksen malli ja kirjallisen kertomuksen malli. Jälkimmäiseen kuuluvat historiankirjoituksessa, romaaneissa ja elämäkertoissa esiintyvät kertomukset.⁴⁸ Tutkielman aineiston ja kertomusten luonteen vuoksi seuraavassa esitellään jälkimmäistä tapaa määritellä kertomuksia.

Määritellessään kertomusten kirjallista mallia Hyvärinen ottaa esimerkiksi filosofi Paul Ricoeurin teorian kertomuksista. Ricoeur on kiinnostunut juuri romaaneista ja historiankirjoituksesta ja Hyvärisen mukaan Ricoeurin ajatukset soveltuvat hyvin nimenomaan elämäkertojen tutkimukseen. Yksi Ricoeurin teeseistä on se, että ajallisuus kertomuksissa ei ole pelkästään kronologista tai lineaarista. Esimerkiksi omaelämäkertoissa aika etenee usein kehämäisesti. Ricoeurin mukaan aika inhimillistyy kertomuksen muodossa. Ajan kokeminen ei siis ole sama asia kuin mitä voisi sanoa objektiiviseksi ajaksi.⁴⁹ Hyvärisen kirjallisen mallin analyysi summaa Paul Ricoeurin ajatuksia kertomusten luonteesta. Kertomusten ajallisuus ei ole pelkästään menneiden tapahtumien sijoittelua perättäisiin lauseisiin vaan ne suuntautuvat samalla myös tulevaisuuteen. Kokemuksen ja kertomuksen välillä on katkos, joka antaa kertojalle tyylillisen vapauden. Ricoeurin teorian mukaan juuri tämä ajallinen katkos tekee

⁴⁵ Aristoteles 1982, 165–166.

⁴⁶ Hyvärinen 2006, 4.

⁴⁷ White 1987, 1.

⁴⁸ Hyvärinen 2006, 5.

⁴⁹ Hyvärinen 2006, 10 ja Ricoeur 1984, 52.

kertojasta myös kuulijan ja lukijan. Tämä korostaa kertomuksen vuorovaikutuksellista luonnetta.⁵⁰

Kertomus on siis yksilön rakentama kuvaus omista kokemuksistaan. Kertomukset voivat antaa viitteitä siitä, miten henkilöt ovat pyrkineet tekemään kokemuksiaan ymmärrettäviksi itselleen ja/tai muille. Myös Jerome Bruner toteaa, että kertomus on dialoginen prosessi. Se on usein kertomuksen päähenkilön eli useimmiten kertojan oma näkökulma kokemuksesta.⁵¹ Narratiivisen ajattelun avulla luotu kertomus ja sen osien liittyminen uskottavasti toisiinsa on merkittävyydeltään yhtä tärkeä kuin se ulkopuolinen todellisuus, johon kertomus viittaa.⁵² Tämä sopii myös tutkielmassani jo aikaisemmin esitettyyn John Barresin toteamaan, ettei tapahtumien todellinen kulku ole merkittävintä henkilöiden rakentamissa narratiiveissa.⁵³ Näiden lähtökohtien avulla on mahdollista pohtia, mitä kertomukset edustavat ja miten ne voidaan suhteuttaa koettuihin tapahtumiin. Toisin sanoen, ne eivät välttämättä edusta tapahtumien todellista kulkua vaan niiden merkitystä henkilölle itselleen omassa narratiivissaan.

1.3.2. Identiteetin ulottuvuudet

Tutkimustehtävänäni on tarkastella Colen ja Dmytrykin omaelämäkertojen narratiivista identiteettiä sosiaalisten identiteettien kautta. Ennen kyseisten käsitteiden määrittelyä on kuitenkin syytä tarkastella sitä, mitä identiteetti yksinään pitää sisällään. Identiteetin käsite on merkitykseltään hyvin lähellä minuuden käsitettä. Lyhyesti voidaan sanoa, että minuus on yksilön tietoisuus itsestään, kun taas identiteetti käsitteenä tarkoittaa enemmän omaa tai muiden tekemää määrittelyä henkilöstä. Identiteetti on siis sitä, millä tavoin yksilöt määrittelevät itsensä sisäisesti ja esimerkiksi suhteessa sosiaaliseen ympäristöönsä. Identiteetin käsitteen merkitys on siinä, että se antaa keinoja pohtia esimerkiksi yksityisen ja kollektiivisen tasojen välisiä suhteita. Identiteetti rakentuu erilaisuutta ilmentävien suhteiden kautta. Se ei ole pysyvä vaan voi muuttua ajan kuluessa. Identiteetti edellyttää myös samaistumista johonkin, esimerkiksi sukupuoleen tai ammattiin. Sillä on myös materiaallinen perusta, joka sisältää sosiaalisen, taloudellisen ja poliittisen ulottuvuuden.⁵⁴ Identiteetti käsitteenä on hyvin kattava

⁵⁰ Hyvärinen 2006, 13.

⁵¹ Bruner 1986, 25.

⁵² Bruner 1985, 105 ja 109; Tolska 2003, 31.

⁵³ Barresi 2006, 206.

⁵⁴ Saastamoinen 2006, 170–173.

ja monitahoinen. Tämän vuoksi määrittelen seuraavaksi tarkemmin sitä, millaisia identiteetin ulottuvuuksia tulen tarkastelemaan tutkielmassani.

Sosiaalinen ja persoonallinen identiteetti

Yksi keskeisimmistä identiteetin määrittelyistä on identiteetin jaottelu sosiaaliseen ja persoonalliseen identiteettiin. Persoonallinen identiteetti voidaan määritellä siten, että se on jatkuvuuden tunnetta yksilön minäkokemuksessa. Jatkuvuus näyttäytyy elämäkerran muutoksissa ajallisella jatkumolla. Sosiaalinen identiteetti puolestaan nähdään siten, että se käsittää yksilön samaistumista esimerkiksi sosiaaliin yhteisöihin. Myös johdonmukaisuus erilaisissa sosiaalisissa rooleissa on osa yksilön sosiaalista identiteettiä.⁵⁵ Narratiivisia identiteettejä tutkinut John Barresi puolestaan määrittelee persoonallisen identiteetin yksilön rakentamaksi ja muista riippumattomaksi minuuden ilmentymäksi. Sosiaaliseen identiteettiin taas kuuluu Barresin mukaan keskeisesti se, miten muut määrittelevät yksilön ja mihin sosiaaliin ryhmiin yksilö kuuluu. Yksilö voi näin ollen olla tiedostamatta omaa sosiaalista identiteettiään, sillä se riippuu enemmän muista henkilöistä kuin yksilöstä itsestään.⁵⁶

Persoonallinen ja sosiaalinen identiteetti ovat erillisyydestään huolimatta kytköksissä toisiinsa. Useat kehityspsykologit, kuten esimerkiksi John Barresi, näkevät persoonallisen identiteetin siten, että se on aina muodostunut tai eriytynyt sosiaalisesta identiteetistä. Yksilö ajattelee usein itsensä ensin jonkin ryhmän jäsenenä ennen kuin alkaa ajatella itseään ainutlaatuisena yksilönä ryhmän sisällä. Lähtökohtaisesti itsensä identifiointi ei ole narratiivisessa muodossa. Ajan myötä identifikaatiosta tulee narratiivi sitä mukaa, kun yksilö oppii enemmän esimerkiksi perheensä tai sosiaalisen ryhmänsä historiasta. Tämä tarkoittaa, että kun yksilö lopulta muodostaa narratiivisen identiteetin on se aina suhteessa yksilön sosiaalisten ryhmien historiallisiin narratiiveihin. Yksilön sosiaalinen identiteetti ei koostu pelkästään niistä sosiaalisista ryhmistä, joihin yksilö itse identifioituu. Sosiaaliseen identiteettiin voi kuulua myös identiteetit, joita muut ryhmät ovat yksilölle antaneet.⁵⁷

Identiteetin jaottelu sosiaaliseen ja persoonalliseen identiteettiin on myös kyseenalaistettu esimerkiksi sosiologi Richard Jenkinsin sosiaalista identiteettiä käsittelevässä teoksessa.

⁵⁵ Saastamoinen 2006, 172.

⁵⁶ Barresi 2006, 202–203.

⁵⁷ Barresi 2006, 203.

Jenkinsin mukaan kaikki identiteetit ovat lopulta sosiaalisia identiteettejä.⁵⁸ Jenkins perustele tämän sillä, että mikäli identiteetit ja identifikaatiot ovat yhtä paljon riippuvaisia ulkoisista kuin sisäisistä tekijöistä, voidaan kaikki identiteetit nähdä sosiaalisina identiteetteinä.⁵⁹ Jenkins käyttää identiteetin käsitteen rinnalla myös identifikaation käsitettä. Nämä ovat hyvin läheiset käsitteet suhteessa toisiinsa, mutta Jenkinsin mukaan identifikaatio viittaa selkeästi siihen prosessiin, jonka avulla henkilö määrittelee itsensä tai ympärillään olevat ihmiset. Jenkins on todennut, että henkilön identifikaatio muodostuu yhtä paljon ulkoisista kategorisoinneista kuin henkilön sisäisestä itseidentifikaatiosta. Se, miten itsemme näemme, merkitsee Jenkinsin mukaan identifioinnin kannalta yhtä paljon kuin se, miten ulkopuoliset meidät näkevät.⁶⁰

Tässä tutkielmassa tarkastellaan nimenomaan Colen ja Dmytrykin sosiaalisia identiteettejä, kuten esimerkiksi kommunistista identiteettiä, eri elämänvaiheissa. Molemmat henkilöt ovat olleet sekä elokuvantekijöitä että kommunistisen puolueen jäseniä. Juuri tällaiset ammattiryhmät ja poliittiset puolueet ovat niitä sosiaalisia ryhmiä, joista henkilöiden sosiaalinen identiteetti muodostuu. Henkilöiden suhtautuminen esimerkiksi kommunistiseen puolueeseen ja omaan rooliinsa kommunistisessa puolueessa on osa sitä, millaisen narratiivisen identiteetin henkilö rakentaa kertomuksessaan. Narratiivisen identiteetin rakentuminen on kuitenkin vuorovaikutteista, kuten esimerkiksi identiteettitutkija John Barresi on todennut. Barresin mukaan yksilön sosiaaliseen identiteettiin vaikuttavat sekä henkilön identifioituminen sosiaaliseen ryhmään että sosiaalisen ryhmän näkemys yksilöstä.⁶¹

Narratiivinen identiteetti

Yksinkertaisimmillaan termillä narratiivinen identiteetti viitataan kertomuksiin, jotka henkilöt ovat rakentaneet itsestään. Näiden kertomusten avulla henkilöt määrittelevät keitä he ovat sekä itselleen että muille. Narratiiviset identiteetit voidaan nähdä henkilöiden sisäistettyinä ja kehittyvinä elämäntarinoita, joiden tarkoituksena on järjestää ja yhtenäistää henkilöiden koko elämä. Elämäntarinat voidaan siis nähdä minuuden eri puolien rakentamisena yhdeksi kokonaiseksi kertomukseksi. Toinen näkökanta narratiivisen identiteetin määrittelyyn korostaa henkilön minuuden monia puolia. Tällöin elämäntarinat nähdään näiden eri puolien ilmentyminä, ikään kuin elämäntarina olisi useiden eri kirjoittajien kirjoittama romaani.

⁵⁸ Jenkins 2014, 98.

⁵⁹ Jenkins 2014, 18.

⁶⁰ Jenkins 2014 xi, 4 ja 15.

⁶¹ Barresi 2006, 202–203.

Jokaisella minuuden eri puolella on oma autonominen äänensä, jotka voivat keskustella keskenään. Tällöin narratiivisesta identiteetistä tulee dialoginen kertomus. Esimerkiksi Peter T.F. Raggattin lähestymistapa narratiivisen identiteetin tutkimukseen on korostanut ihmisten monia ääniä kertomissaan elämäntarinoissa. Raggatt on todennut, että minuuden eri puolet voivat olla myös ristiriidassa keskenään. Hänen mukaansa henkilöiden elämäntarinat eivät siis välttämättä muodosta yhtenäistä narratiivista identiteettiä. Sen sijaan ihmisten rakentamat narratiivit ovat moninaiset ja niissä korostuvat vertailu henkilöiden erilaisten tai jopa vastakkaisten minäkuvien välillä.⁶²

Narratiivinen identiteetti nähdään usein henkilön omana saavutuksena, yksilön rakentamana kertomuksena minuudesta. Toinen koulukunta kuitenkin huomioi myös olosuhteet, jossa kertomus itsestä syntyy. Kertomukset omasta elämästä ovat tällöin sosiaalisia konstruktioita. Tätä puoltaa esimerkiksi se, että kertomukset esitetään usein jollekin yleisölle. Tilanteet vaihtelevat, jolloin myös kertomukset vaihtelevat. Kertomukset syntyvät usein keskustelujen aikana tai kehittyvien ihmissuhteiden yhteydessä. Myös yhteiskunta vaikuttaa kertomusten luonteeseen, sillä tietyt yhteiskunnat suosivat tietynlaisia kertomuksia. Yhtä lailla kertomuksiin vaikuttavat myös historia ja kulttuuri, sillä ne muokkaavat sitä mitä ihmiset kertovat itsestään. Tällöin narratiivinen identiteetti voidaan nähdä rakentuvan henkilökohtaisen toiminnan ja sosiaalisen kontekstin vuorovaikutuksessa.⁶³ Ihmisen omasta elämästään rakentama narratiivi ei myöskään ole pysyvä vaan muuttuu ajan myötä. Yksilön elämäntarinan rakentuminen alkaa nuoruudessa ja kehittyy läpi henkilön koko elämänkaaren.⁶⁴ Juuri tämän vuoksi olen valinnut tutkielmani aineistoksi omaelämäkerrat, jotka on kirjoitettu henkilöiden elämien loppupuolella. Colen ja Dmytrykin omaelämäkerrat käsittävät lähes koko heidän elämänkaarensa, jolloin myös heidän narratiivista identiteettiään voi tarkastella kaikissa eri elämänvaiheissa.

Tässä tutkielmassa narratiivisen identiteetin käsittely pohjautuu siihen oletukseen, että kertomukset ovat vuoropuhelua sekä henkilöiden eri puolien että henkilöiden ja yhteiskunnallisen kontekstin välillä. Henkilöt Cole ja Dmytryk ovat omaelämäkertoissaan valinneet tietyt sosiaaliset identiteetit, joiden kautta he rakentavat kertomuksensa. Myös yhteiskunnallinen vaikutus kertomuksiin on läsnä, sillä omaelämäkerrat ovat kirjoitettu suuren yleisön luettavaksi. Silloin myös yhteiskunnan vaatimukset ja odotukset on todennäköisesti

⁶² McAdams et al. 2006, 4–5.

⁶³ McAdams et al. 2006, 6.

⁶⁴ Adler et al. 2007, 98.

huomioitu enemmän kuin jos kyseessä olisi esimerkiksi kirje- tai päiväkirja-aineisto. Kertomuksista on voitu jättää pois esimerkiksi kaikista ristiriitaisimmat tai negatiivisimmat minuuden puolet, koska kertomus on jo lähtökohtaisesti julkinen.

Tutkielmani käsittelyluvuissa keskityn henkilöiden eri elämänvaiheisiin ja mitä sosiaalisia identiteettejä he nostavat esiin niistä kertoessaan. Ensimmäisessä luvussa keskiössä ovat Colen ja Dmytrykin lapsuuden ja nuoruuden tärkeät sosiaaliset identiteetit. Toisessa luvussa käsittelen sitä, mitä sosiaalisia ryhmiä henkilöt ovat korostaneet kertoessaan elämästään Hollywoodissa ennen HUAC-kuulemisia. Kolmannessa luvussa pohdin yhteiskunnan vaikutusta sosiaaliseen identiteettiin. Miten se, että yhteiskunta leimasi Colen ja Dmytrykin tietynlaisiksi, vaikutti heidän suhtautumiseensa omiin sosiaalisiin identiteetteihinsä? Neljäs luku puolestaan käsittelee sitä, millaiseksi henkilöiden sosiaaliset identiteetit muotoutuivat mustan listan aikana ja sen jälkeen. Näiden lukujen avulla pyrin vastaamaan siihen kysymykseen, mitkä ovat henkilöiden keskeiset sosiaaliset identiteetit heidän eri elämänvaiheissaan, ja millainen narratiivinen identiteetti niistä rakentuu.

2. Sosiaaliset identiteetit elämän varhaisvaiheissa

Tässä luvussa käsittelen sitä, miten henkilöt kertovat oman elämänsä varhaisvaiheista. Luvussa pyrin selvittämään sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä henkilöt nostavat esiin lapsuudestaan ja nuoruudestaan. Erityisesti keskityn sellaisiin sosiaalisiin identiteetteihin, jotka ovat henkilöiden oman kertoman mukaan vaikuttaneet heidän maailmankuvaansa ja poliittiseen ideologiaansa. Luvun lopussa vertailen sitä, mitkä sosiaaliset identiteetit ovat olleet avainasemassa henkilöiden maailmankuvan muodostumisessa ja mitkä ovat erottavia tekijöitä heidän kertomassaan taustassa.

Yksilön maailmankuva ja esimerkiksi poliittinen ideologia perustuvat yksilön arvomaailmaan. Tähän maailmankuvaan kuuluvat yksilön käsitykset esimerkiksi hyvästä ja pahasta, totuudesta ja valheesta sekä kauniista ja rumasta. Toisin sanoen yksilön maailmankuva pohjautuu mielipiteisiin esimerkiksi uskosta, vakaumuksista ja olettamuksista. Näihin sisältyvät esimerkiksi henkilön moraalikäsitykset, uskonnolliset ja hengelliset vakaumukset, sekä oikeuskäsitykset. Yksilölliset erot henkilöiden maailmankuvassa näyttäytyvät sekä henkilön yleisessä poliittisessä suuntauksessa että käsityksissä tietyistä poliittisista kysymyksistä, jotka

muodostavat yksilön poliittisen ideologian. Yksilön poliittinen suuntautuminen perustuu siis henkilön arvoihin ja uskomuksiin eikä pelkästään faktatietoon.⁶⁵ Yksilön maailmankuva on läheisesti kytköksissä yksilön identiteettiin. Esimerkiksi narratiivisia identiteettejä tutkinut psykologi Dan McAdams on todennut, että yksilön maailmankuva ja identiteetti ovat erottamattomat. Hänen mukaansa yksilön identiteetti siis perustuu yksilön arvoihin pohjautuvaan maailmankuvaan.⁶⁶

Henkilön maailmankuva voi myös näyttäytyä yksilön rakentamassa narratiivisessa identiteetissä, jossa hän määrittelee itsensä narratiivin kautta. Esimerkiksi psykologi Ed de St Aubinin ja hänen kollegoidensa tutkimuksessa todetaan, että henkilön maailmankuva muovaa sitä identiteettiä, jonka yksilö rakentaa narratiiveissa.⁶⁷ Tämä on merkittävä huomio narratiivisia identiteettejä tarkastellessa. Henkilöiden arvoihin perustuvaa maailmankuvaa ei voi kokonaan sivuuttaa narratiivisten identiteettien tutkimuksessa, sillä identiteetin kehitys ja sen määrittely narratiiveissa on kytköksissä siihen. Tämän vuoksi poimin tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa Lester Colen ja Edward Dmytrykin omaelämäkertoista niitä kohtia, joissa he ovat viitanneet oman arvomaailmansa ja maailmankuvansa muovautumiseen.

2.1. Identiteetin muovautuminen yksilön elämässä

Yksilön identiteetin muodostuminen on monivaiheinen prosessi, johon vaikuttavat useat tekijät. Se, millaiseen ympäristöön ja perheeseen henkilö syntyy, vaikuttaa merkittävästi henkilön identiteettiin. Esimerkiksi yksilön syntymä voidaan nähdä myös syntymisenä sosiaaliseen identiteettiin. Jokainen henkilö syntyy vähintään kahteen sosiaaliseen identiteettiin, perheeseen ja kulttuuriin.⁶⁸ Myös monet henkilön identiteettiin liittyvät valinnat on tehty jo ennen henkilön syntymää tai pian syntymän jälkeen. Tällaisia ovat esimerkiksi henkilön nimeäminen, sukupuoli ja esimerkiksi uskonnollinen kasvatus. Näissä tapauksissa yksilön identifikaatio tapahtuu tietyn ryhmän sisällä.⁶⁹ Toisin sanoen, jo syntyessään henkilö on muiden ihmisten toimesta identifioitu joksikin, usein osaksi jotain ryhmää kuten perhettä tai vaikkapa uskonnollista yhteisöä. Tämän vuoksi on tärkeä tarkastella myös sitä, mitä Cole ja Dmytryk omaelämäkertoissaan kirjoittavat perheestään ja kasvuympäristöstään, ja miten he

⁶⁵ de St. Aubin et al. 2006, 223–224.

⁶⁶ de St. Aubin et al. 2006, 224.

⁶⁷ de St. Aubin et al. 2006, 247.

⁶⁸ Barresi 2006, 205.

⁶⁹ Jenkins 2014, 76.

ovat kokeneet sen vaikutukset maailmankuvaansa ja arvomaailmaansa. Tähän liittyy myös se, miten läheisesti maailmankuva ja identiteetti ovat kytköksissä toisiinsa. Ne seikat, joiden Cole ja Dmytryk kokevat vaikuttaneen heidän arvomaailmaansa ja maailmankuvaansa, ovat osa heidän ideologiaansa. Tämän valossa on mielekästä tarkastella myös niitä sosiaalisia identiteettejä, joihin he ovat syntyneet.

Kehityspsykologian kautta tarkasteltuna yksilön identiteetti muodostuu nuoruusiässä ja varhaisaikuisuudessa. Identiteettiä tutkineen kehityspsykologin Erik Eriksonin mukaan nuoruudessa ja varhaisaikuisuudessa yksilö pyrkii löytämään vastauksia identiteettiä määritteleviin kysymyksiin *kuka minä olen?* ja *mikä on paikkani maailmassa?* Näihin kysymyksiin yksilö etsii vastauksia esimerkiksi käytöksensä, tavoitteidensa ja asenteidensa kautta. Eriksonin mukaan identiteetin kehitys alkaa nuoruusiässä. Monet muut tutkijat ovat myös nähneet yksilöiden nuoruusiän merkkipaaluna identiteetin kehitykselle. Tarinat, joita henkilö kertoo itsestään ja kokemuksistaan, ovat monimutkaisempia ja yksityiskohtaisempia nuoruusiässä kuin lapsuudessa. Nuoruudessa henkilö pystyy käsittämään sen, että hänen elämänsä koostuu minuuden eri puolista narratiivien muodossa.⁷⁰ Narratiivisen identiteetin muodostuminen on siis kytköksissä nuoruusikään ja varhaiseen aikuisuuteen, jonka vuoksi on tärkeä tarkastella myös Colen ja Dmytrykin varhaisvaiheita. Keskiössä ovat ne seikat, joita Cole ja Dmytryk itse korostavat vaikuttimina ideologioidensa ja identiteettiensä kehittymiseen.

Vaikka yksilön identiteetin rakentaminen alkaa nuoruudessa, yksilön identiteetti kehittyy koko hänen elämänsä aikana.⁷¹ On siis huomioitava, että Cole ja Dmytryk ovat omaelämäkertoja kirjoittaessaan jo iäkkäitä, ja heidän luomansa narratiiviset identiteetit ovat heidän koko elämänsä kehityksen tulos. Narratiivinen identiteetti, jonka he rakentavat kirjoissaan, ei siis ole samanlainen, kuin millainen heidän identiteettinsä oli nuorena. On kuitenkin tärkeää tarkastella sitä, mitä asioita he kertomuksissaan poimivat esiin varhaisvaiheistaan. Ne seikat ovat vaikuttaneet siihen, millaisen narratiivisen identiteetin he luovat elämäntarinastaan.

Colen ja Dmytrykin narratiivisten identiteettien tarkasteluun sovelletaan dialogista näkökulmaa. Dialoginen lähestymistapa merkitsee sitä, että narratiivinen identiteetti voidaan nähdä useiden eri identiteettien vuoropuheluna. Esimerkiksi John Barresin mukaan yksilön persoonallinen

⁷⁰ McAdams et al. 2006, 3–4.

⁷¹ Barresi 204–205.

identiteetti koostuu yksilön useista sosiaalisista identiteeteistä. Nämä sosiaaliset identiteetit ovat henkilön koko elämän aikana kokemia sosiaalisia identiteettejä, jotka koostuvat henkilön muistoista. Muistot henkilö on koonnut elämäntapahtumistaan.⁷² Tämän perusteella Colen ja Dmytrykin narratiiveja voi tarkastella sosiaalisten identiteettien kautta. Ne sosiaaliset identiteetit, joita Cole ja Dmytryk nostavat esiin kertomuksissaan ovat niitä osia, joista heidän narratiivinen identiteettinsä muodostuu, sillä narratiivinen identiteetti on yksilön rakentama kertomus itsestään. Tämä kertomus koostuu tällöin useiden eri identiteettien vuoropuhelusta.

2.2. Lester Colen varhainen poliittinen herääminen

Lester Cole (1904–1985) oli yhdysvaltalainen käsikirjoittaja ja käsikirjoittajien ammattiliiton (*Screen Writers Guild*) perustajajäsen sekä Yhdysvaltain kommunistisen puolueen jäsen vuodesta 1934. Hän oli syntynyt New Yorkissa puolalaisten siirtolaisten lapsena.⁷³ Hänen syntymänimensä oli Lester Cohn, mutta hän muutti vuonna 1920, kuusitoistavuotiaana, sukunimensä. Colen mukaan nimenvaihto johtui siitä, ettei hän juutalaisen nimensä vuoksi saanut töitä. Hänen mukaansa maailma oli antisemitistinen, eikä juutalaisella nimellä ollut asiaa kaikkiin paikkoihin.⁷⁴ Cole mainitsee juutalaistaustastaan ainoastaan kirjansa alussa eikä palaa siihen uudestaan. Hän ei missään kohtaa ota esiin sitä, kokeeko hän itseään juutalaiseksi ja onko juutalaisuus ollut osa hänen identiteettiään. Kertomansa perusteella juutalaisuus on pikemminkin ollut hänelle ainoastaan osa hänen lapsuuttaan ja osa lapsuuden perhettään.

Juutalaisuuden puolustaminen liitetään usein kommunistien agendaksi, kun taas juutalaisvastaisuus kulkee usein käsi kädessä kommunisminvastaisuuden kanssa. Muun muassa Gerald Horne on kirjoittanut juutalaisvastaisuudesta Hollywoodissa. Hänen mukaansa juutalaisvastaisuuden juuret Hollywoodissa ovat 1920-luvulla, jolloin tietyt tahot väittivät juutalaisten olevan yliedustettuja elokuvayhtiöiden johdossa. Pitkin 1940-lukua juutalaisten väitettiin virheellisesti esimerkiksi johtavan elokuvateollisuutta ja välillä myös ammattiyhdistyksiä. Monesti juutalaisia syytettiin samoista asioista kuin kommunisteja ja heidät saatettiin niputtaa yhteen kommunistien ja heidän agendansa kanssa.⁷⁵ Monet

⁷² Barresi 204–205.

⁷³ Radosh ja Radosh 2005, 28; Hopwood, John C., 'Lester Cole Biography.' *Internet Movie Database*. [https://www.imdb.com/name/nm0170660/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]. Luettu 1.9.2018.

⁷⁴ Cole 1981, 77–78.

⁷⁵ Horne 2001, 26–27.

elokuvayhtiöiden johtajat olivat kuitenkin juutalaistaustaisia.⁷⁶ Juutalaisvastaisuudesta Cole mainitsee itse ainoastaan nimensä vaihdon, jotta hän saisi helpommin töitä. Sen sijaan juutalaisten oikeuksien puolustamista Cole ei ota esiin vaan hän kirjoittaa pitäneensä tärkeänä kaikkien ihmisten välistä tasa-arvoa. Cole ei halua korostaa juutalaistaustansa osana identiteettiään. Hänen kirjoittamasta ei välity kuvaa siitä, että hän olisi kokenut itseään juutalaiseksi.

Lester Cole kertoo elämäkerrassaan, että hän tutustui sosialismiin jo lapsuudessaan ja nuoruudessaan, kauan ennen kuin hän muutti Hollywoodiin. Jo kirjansa ensimmäisessä luvussa hän kertoo, että hänen isänsä oli sosialisti ja aktiivinen ammattiliitossa. Hänen molemmat vanhempansa olivat työläistaustaisia. Cole kuvailee kirjansa alussa myös sitä, missä vaiheessa elämänsä hänen omat kommunistiset ajatuksensa alkoivat muotoutua. Hän oli nuorena päässyt erinäisten sattumusten kautta teatteriin töihin. Teatteriaikoinaan, ennen kun hän oli itse alkanut kirjoittaa, hän rupesi lukemaan laaja-alaisemmin eri maiden kirjallisuutta. Hän mainitsee, että venäläisen sosialistisen kirjailijan Maksim Gorkin teokset olivat käänteentekeviä ja panivat alulle kommunistiset ajatukset hänen kohdallaan. Omien sanojensa mukaan Gorkin teos *Äiti* sai hänen tietoisuutensa heräämään. Hän ei vielä tässä kohtaa, 1920-luvun puolivälissä, ollut tietoisesti poliittinen tai ajatellut taiteen ja politiikan nivoutuvan yhteen. Gorkin teoksen myötä yhteiskunnallinen tietoisuus hänessä heräsi, eikä se enää sen jälkeen poistunut hänestä, kuten hän itse asian ilmaisee.⁷⁷

Esimerkiksi mustalla listalla olleiden haastatteluja tehneet historioitsijat McGilligan ja Buhle nostavat esiin eräitä yhdistäviä tekijöitä koskien Hollywoodin kommunistien taustoja ja mustalle listalle joutuneiden taustoja. Heidän mukaansa suuri osa henkilöistä, jotka muuttivat työn perässä Hollywoodiin, oli kotoisin New Yorkista ja heidän vasemmistolaisuutensa oli lähtöisin jo heidän lapsuudestaan. Iso osa heistä oli myös taustaltaan juutalaisia. Kaikista mustalle listalle joutuneista henkilöistä enemmistöllä oli yhdistävänä tekijänä se, että jo heidän vanhempansa olivat vasemmistolaisia tai sosialisteja. Vain pienellä osalla Hollywoodin mustalle listalle joutuneista oli esimerkiksi republikaanitaustaiset vanhemmat. Monet olivat myös niin sanotusti kulttuurisesti sivistyneitä, ja laaja kiinnostus kulttuuriin johti heidät kiinnostumaan uusista poliittisista ideologioista.⁷⁸ Hollywoodin kymmeniköstä myös

⁷⁶ Buhle 1995, 106.

⁷⁷ Cole 1981, 25 ja 36–37.

⁷⁸ McGilligan ja Buhle 2012, xiv–xv.

esimerkiksi John Howard Lawson oli juutalainen ja kotoisin New Yorkista, kuten myös Alva Bessie.⁷⁹ Lester Cole sopii kertomuksessaan esiintyvien tietojen mukaan enemmistöön, sillä myös hän oli juutalaistaustainen, kotoisin New Yorkista ja kiinnostunut kirjallisuudesta ja teatterista. Hän kirjoittaa isänsä sosialististen aatteiden vaikuttaneen häneen merkittävästi, kuten McGilliganin ja Buhlen mukaan suurimmalla osalla muistakin Hollywoodin mustalle listalle joutuneista. Colen elämän lähtökohdat ovat ikään kuin malliesimerkki siitä, millaisista taustoista Hollywoodin mustalle listalle joutuneet henkilöt olivat lähtöisin.

Cole palaa kirjassaan useaan otteeseen vanhempiinsa ja heidän ajatusmaailmansa. Hän kertoo, että jo ennen kouluikää hän tiesi, keitä olivat Marx, Engels ja Lenin. Myös heidän keskeiset ajatuksensa olivat tulleet hänelle tutuiksi jo lapsena ennen kuin hän itse osasi lukea, sillä hänen isänsä kertoi hänelle niistä. Hän mainitsee myös, että hänen isänsä tapa väitellä politiikasta ja ideologiasta sai hänet tuntemaan ylpeyttä. Erityisesti hän korostaa isänsä maailmankuvan merkitystä omaan maailmankuvaansa. Hänen äitinsä taas oli pettynyt häneen, koska ei saanut muutettua hänen ajatuksiaan. Tällöin Cole huomauttaa, että hänen isänsä ajattelutapa työläisistä ja sosialistisesta maailmasta oli myös hänen mielestään järkeenkäypää. Colen mukaan hänen äitinsä ajatteli enemmän kapitalistisesti, sillä hänen haaveenaan oli vaurastuminen ja mahdollisuus tarjota lapsilleen hyvä tulevaisuus.⁸⁰

Jo kirjansa alkuvaiheilla Lester Cole kertoo lapsuutensa ja nuoruutensa vaikuttaneen arvoihinsa ja maailmankuvaansa, myöhemmin jopa poliittiseen ideologiaansa. Hänen perheellään oli siihen myös suuri vaikutus. Kehityopsykologi Erik Eriksonin teorian mukaan yksilön persoonallinen kehitys kulminoituu nuoruuteen ja varhaisaikuisuuteen. Nuoruudessa yksilö valikoi aikuisten maailmasta malleja uskomuksista ja arvoista. Osan uskomuksista ja arvoista henkilö poimii osaksi omaa maailmankuvaa, ja osan hän torjuu. Näin tehdessään henkilö vastaa mielessään kysymyksiin siitä, kuka minä olen ja miten minä sovin tähän maailmaan.⁸¹ Colen kirjoittaman mukaan hän on poiminut isältään saamansa maailmankuvan osaksi omaa maailmankuvaansa, torjuen samalla äitinsä kapitalistisen maailmankuvan.

Cole kirjoittaa lapsuudestaan melko paljon ja käsittelee varhaisia elämänvaiheitaan yksityiskohtaisesti. Hän poimii esiin isänsä työläistaustan ja ammattiliittoaktiivismin vahvana

⁷⁹ Horne 2006, 14; McGilligan ja Buhle 2012, 91.

⁸⁰ Cole 1981, 62–63 ja 66.

⁸¹ de St. Aubin et al. 2006, 224.

vaikuttimena oman maailmankuvansa muotoutumiseen. Sen sijaan hän mainitsee juutalaistaustastaan vain ohimennen. Sosiaalisista identiteeteistä perhe ja kasvuympäristö on vaikuttanut siihen, miten poliittinen ideologia on tullut osaksi Colen identiteettiä. Toisin sanoen, Colen kertomuksen perusteella hänen lapsuutensa ja nuoruutensa, sekä erityisesti hänen isänsä, vaikuttivat hänen poliittisen ideologiansa syntyyn. Cole puolestaan torjui äitinsä kapitalistisen, yrittäjähenkisen maailmankuvan. Hänen narratiivissaan on paljon tilaa juuri näille sosiaalisille identiteeteille, mikä kertoo niiden merkityksestä hänen elämässään.

Vaikka Cole kertoo, että hänen isällään oli suuri merkitys hänen poliittiseen ajatteluunsa, myös hänen ystävyssuhteillaan oli vaikutusta. Teatterimaailmassa New Yorkissa hän sai uusia ystäviä, joiden kautta hän tutustui uusiin poliittisiin ajatuksiin. Heidän kauttaan Cole sai kipinän ryhtyä käsikirjoittajaksi. Hänen ystävänsä New Yorkissa lukivat paljon poliittista kirjallisuutta, ja saivat myös Colen lukemaan paljon esimerkiksi sosialismia käsittelevää kirjallisuutta. Cole kertoo, että kun hän alkoi lukea yhä enemmän, hänen halunsa kirjoittaa itse kasvoi yhä suuremmaksi. Tutustuminen kirjallisuuteen laajemmin synnytti hänessä päätöksen, että hän itse aikoo myös kirjoittaa. New Yorkissa teatterivuosinaan hänen ystävistään osa oli jo mukana kommunistisessa toiminnassa ja osa kuului niin kutsuttuun vasemmistolaiseen älymystöön.⁸²

New Yorkissa oli Hollywoodiin verrattuna paljon aikaisemmassa vaiheessa ammattiyhdistysliikkeitä ja vasemmistolaisia poliittisia liikkeitä. Kalifornian osavaltio, mukaan lukien Hollywoodin elokuvateollisuuden keskittymä, olikin tullut tutuksi jo vuoden 1890 jälkeen konservatiivisesta suhtautumisestaan ammattiliittoihin.⁸³ Myös New Yorkin teatterimaailmassa ammattiyhdistysliike toimi paljon aikaisemmin kuin Hollywoodin elokuvateollisuudessa. Esimerkiksi näyttelijöillä oli New Yorkissa ollut ammattiliitto jo vuodesta 1919. Vasemmistolaisesti ajattelevia työskenteli New Yorkin teattereissa runsaasti, ja New Yorkin teatterimiljöötä on kutsuttu muun muassa poliittisesti radikaaliksi. Esimerkiksi käsikirjoittajana ja myöhemmin Hollywoodin kommunistien johtajana tunnettu John Howard Lawson oli ennen muuttoaan Hollywoodiin toiminut New Yorkin teatterissa.⁸⁴ Tämän perusteella ei ole poikkeavaa, että myös Lester Cole tutustui uusiin poliittisiin ja yhteiskunnallisiin ajatuksiin ollessaan New Yorkin teattereissa töissä.

⁸² Cole 1981 37 ja 40–41.

⁸³ Horne 2001, 12.

⁸⁴ Radosh ja Radosh 2005, 24–25.

Kirjassaan Cole korostaa usein sitä, miten hän jo varhain koki tarvetta puolustaa työläisiä, vaikka hän ei olisi hyötynyt siitä itse. Cole kirjoittaa muutamasta tapauksesta, joissa hän oli puolustamassa työntekijöiden oikeuksia oman työpaikkansa kustannuksella. 1920-luvun puolivälin jälkeen Colen työtehtävät kiertävän teatterin näyttämöestarinana päättyivät ja hän asettui Hollywoodiin. Koska hän oli toiminut näyttämöestarinana, hän sai pian töitä myös Hollywoodista eräästä elokuvateatterista nimeltä *Grauman's Chinese Theatre*. Hänen toimenkuvansa oli olla teatteriohjaajan apulaisohjaaja. Ennen elokuvien esittämistä teatterissa esitettiin esinäytös, joka koostui esimerkiksi musiikista ja tanssista, ja hänen toimenkuvansa apulaisohjaajana liittyi juuri esinäytöksen ohjaamiseen. Kirjassaan Cole kertoo, miten häntä häiritsi teatterinjohtajan Sid Graumanin eriarvoistava palkkaus. Hän kertoo, että Grauman maksoi eri etnisestä taustasta tuleville esiintyjille paljon vähemmän kuin valkoihoisille esiintyjille. Kun Cole ilmaisi asian Graumanille, vastaanotto oli kylmä. Pian Cole irtisanoutui teatterista, juuri näiden erimielisyyksien takia. Hän kertoo, että hänen maineensa ”häirikkönä” on voinut saada alkunsa juuri tästä tapauksesta.⁸⁵

1920-luvun loppupuoliskolla erityisesti viihde-alan työntekijöiden keskuudessa uudet poliittiset ja yhteiskunnalliset aatteet levisivät nopeasti. Esimerkiksi Reynold Humphries nostaa esiin teoksessaan, että juuri viihde-alan työntekijöiden keskuudessa solidaarisuus muun muassa eri etnisiä ryhmiä kohtaan kasvoi. Samalla työläisten oikeuksien puolustamisesta tuli yleisempää kulttuuri-alojen työntekijöiden keskuudessa.⁸⁶ Colen esimerkissä korostuu juuri tasa-arvon ajatus myös eri etnisyyttä edustavia henkilöitä kohtaan. Tässäkin asiassa Cole edustaa tyypillistä viihde-alan työntekijää, joka vasemmistolaisen poliittisten aatteiden lisäksi korostaa sitä, että kannattaa myös eri etnisten ryhmien välistä tasa-arvoa.

Erityisen paljon Cole korostaa kirjoittamassaan työntekijöiden oikeuksien puolustamista. Myös eräässä toisessa työpaikassaan Cole oli omien sanojensa mukaan yrittänyt pitää työntekijöiden puolia ja saada heille parempia oikeuksia. Myöhemmin Cole työllistyi MGM-elokuvastudiolta lukijana. Hän ja muut lukijat joutuivat lukemaan romaaneja sellaiseen tahtiin, että se oli Colen mielestä melkein mahdotonta. Romaani piti saada luettua muutamassa tunnissa, kunnes piti jo siirtyä seuraavaan. Hän yritti saada muut lukijat kanssaan protestoimaan, mutta joku oli kielinyt hänestä ja hän sai studiolta lähtöpassit. Myös seuraavassa

⁸⁵ Cole 1981, 82 ja 86–87.

⁸⁶ Humphries 2008, 2–3.

työpaikassaan hänen aatteensa johtivat irtisanoutumiseen. Hän oli muuttanut pienen teatteriryhmän kanssa konservatiiviseen El Pason kaupunkiin Teksasissa. Siellä hän ystävystyi meksikolaisen muusikon Emiliano Fernandezin kanssa, joka Colen sanojen mukaan oli prolettaari henkeen ja vereen. Fernandez pyysi Colea kotiinsa asumaan, ja hän suostui. Colen työnantaja ei hyväksynyt tätä, sillä konservatiivisessa kaupungissa moinen radikalismi voisi johtaa teatterin boikotoimiseen. Tämän vuoksi Cole irtisanoutui, sillä hän ei halunnut menettää ystäväänsä ja hengenheimolaistaan.⁸⁷

Colen kertomissa esimerkeissä varhaisista työpaikoistaan teatteri- ja elokuva-alalla hän korostaa kapinallista luonnettaan. Hän tuo kirjassaan esiin sellaisia tapauksia, joissa hän on puolustanut heikompia ja yrittänyt saada muita ihmisiä järjestäytymään yhteen rintamaan järjestelmää, tai näissä tapauksissa työnantajaa, vastaan. Esimerkkien kautta vaikuttaa siltä, että Cole oli hyvin kiinnostunut työntekijöiden oloista, lähinnä koskien tasavertaista palkkausta ja työstään saamaa arvostusta. Hän ei selvästi halunnut tyytyä vallitseviin käytäntöihin, vaan oli jo varhaisessa vaiheessa valmis vaikuttamaan olosuhteisiin. Hänen sosiaalinen identiteettinsä osana työyhteisöä korostuu näiden esimerkkien avulla.

Colen New Yorkissa viettämä lapsuus ja varhaisaikuisuus on vaikuttanut siihen, miten hänen ideologiansa kehittyi osaksi hänen sosiaalista identiteettiään. Ideologiasta tuli konkreettisempi osa hänen elämäänsä vasta hänen saapuessaan Hollywoodiin. Vaikka Colen perhe oli työläistaustainen, hän mainitsee, ettei kokenut olevansa sorrettu työuransa alkuvaiheessa New Yorkissa. Hänen poliittinen ideologiansa muodostui vasemmistolaiseksi New Yorkin vuosien aikana. Kun hän päätyy Hollywoodiin, hänen kohdalleen osuu eri työpaikoissa myös negatiivisia kokemuksia, jotka herättävät hänen halunsa vaikuttaa työntekijöiden olosuhteisiin. Colen mainitsemissa esimerkeissä korostuu elokuvamaailman raadollisuus. Elokuvayhtiöiden johtajat sekä elokuvatuottajat näyttäytyvät hänen narratiivissaan riistäjinä, ja elokuva-alan luovat työntekijät ovat sorrettuja ja väärinkäytettyjä. Lester Colen kertomus kommunismista sosiaalisena identiteettinä alkaa näistä lähtökohdista.

⁸⁷ Cole 1981, 95–97.

2.3. Edward Dmytrykkin ideologian muotoutuminen elämänsä varhaisvaiheissa

Edward Dmytryk (1908–1999) oli yhdysvaltalainen elokuvaohjaaja ja myös yksi Hollywoodin kymmenikön jäsenistä.⁸⁸ Omaelämäkerrassaan Dmytryk kirjoittaa omasta taustastaan melko suppeasti ja tiivistäen. Hän oli kanadalaissyntyinen ja hänen vanhempansa olivat ukrainalaissyntyisiä katolisia. Heidän perheensä muutti Yhdysvaltojen puolelle Washingtonin osavaltioon ensimmäisen maailmansodan aikaan. Vuonna 1917, Dmytrykkin äidin kuoleman jälkeen, perhe muutti San Franciscoon. Isän uuden avioliiton myötä he muuttivat Los Angelesiin pari vuotta myöhemmin. Dmytryk muutti kuitenkin pois lapsuudenkodistaan jo 14-vuotiaana. Hän kertoo syyksi oman isänsä julmuuden ja ankaruuden, jota hän halusi paeta. Pian Dmytryk jo sai ensimmäisen työpaikkansa elokuva-alalta. Silloin hän tienasi juuri sen verran, että hän pystyi kustantamaan oman koulunkäyntinsä. Hän kirjoittaa, että haluaa lyhyesti kertoa lapsuudestaan, sillä se valottaa hänen matkaansa kohti kommunismia. Se antaa, Dmytrykkin mukaan, vihjeitä siitä, miten hän myöhemmin elämässään suhtautui sorrettuihin ja hyljeksittyihin ihmisiin ja miksi kommunismi alun perin vetosi häneen.⁸⁹

Myös Dmytrykkin kertomuksesta lapsuudestaan ja nuoruudestaan voi havaita viitteitä niistä malleista ja uskomuksista, joita hän on valikoinut osaksi omaa identiteettiään. Kuten Erik Erikson on todennut, yksilön identiteetin kehityksen merkittävin ajankohta on nuoruudessa ja varhaisaikuisuudessa. Eriksonin mukaan yksilöön vaikuttavat aikuisten maailman mallit ja uskomukset, joista henkilö rakentaa oman maailmankuvansa. Kaikki arvot ja uskomukset eivät päädy nuoren identiteetin osaksi, vaan osan hän myös torjuu.⁹⁰ Dmytrykkin kertomuksen mukaan hänen lapsuutensa perheen arvomaailma tai maailmankuva ei ole merkittävä osa hänen identiteettiään. Sen sijaan hän päätyy jo hyvin nuorena töihin elokuva-alalle, jolla saattoi olla vaikutuksensa Dmytrykkin identiteetin kehittymiseen.

Lapsuuden referoinnin jälkeen Dmytryk alkaa suoraan kertoa matkastaan kohti kommunistisen puolueen jäsenyyttä. Hän kertoo esimerkiksi, että vuonna 1944 hänellä ei ollut kovin syviä ja sitovia tunteita koskien politiikkaa. Hän ei tuntenut sääliä kärsiviä huono-osaisia kohtaan. Hän oli kasvanut samassa maailmassa ja päässyt oman työnsä avulla irtautumaan kurjuudesta. Tämän lisäksi Dmytryk kertoo, että hänellä ei ollut aikaa poliittiseen toimintaan, sillä hän

⁸⁸ 'Edward Dmytryk Biography.' *Internet Movie Database*.

[https://www.imdb.com/name/nm0229424/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]. Luettu 1.9.2018.

⁸⁹ Dmytryk 1996, 4–5.

⁹⁰ de St. Aubin et al. 2006, 224.

halusi varmistaa paikkansa amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Hänestä tuli Yhdysvaltojen kansalainen vuonna 1939. Tuolloin hän kertoo miettineensä, että koska hänellä meni hyvin, hän ei kokenut tarpeelliseksi vallitsevan tilan muuttamista. Vaikka hän ei ollut tuolloin poliittisesti aktiivinen, hän kertoo kuitenkin olleensa fasisminvastainen, vaikkakin humanitäärisistä syistä. Hänen mielestään maailman huono-osaisista voi olla huolissaan, vaikkei ollutkaan oikeistolainen tai vasemmistolainen. Hän kirjoittaa, ettei uskonut aseelliseen vallankumoukseen. Sen sijaan hän uskoi, että muutoksen voi saavuttaa suostuttelulla ja lainsäädännöllä.⁹¹

Perhetausta ja kasvuympäristö eivät näyttäyty merkittävinä sosiaalisina identiteetteinä Dmytrykin kertomuksessa. Dmytryk ei omaelämäkerrassaan kerro esimerkiksi sitä, millaiset arvot hänen vanhemmillaan oli. Hän mainitsee isänsä ankaruuden, muttei kerro perheestään kovin paljon yksityiskohtia. Hän jättää kertomatta ison osan siitä, mitä hänen lapsuudessaan ja nuoruudessaan tapahtui. Hän kirjoittaa, että haluaa mainita joitain asioita lapsuudestaan, sillä ne liittyvät siihen, miten hänen maailmankuvansa on muodostunut. Toisin sanoen hän valitsee kertomukseensa ne seikat, joilla hänen omasta mielestään on ollut vaikutusta hänen ideologiaansa. Koska hän mainitsee vaikean lapsuuden ja isän ankaruuden, saa kertomuksesta kuvan, että hän haluaa mainita vain hänen vaikeat lähtökohtansa elämäänsä. Vaikea lapsuus ikään kuin korostaa sitä, että hänen myöhempi menestyksensä elokuvamaailmassa on hänen omaa ansiotaan. Dmytryk rakentaa kertomuksen, joka korostaa ”vaikeuksien kautta voittoon” -tyyppistä tarinaa hänen elämästään. Se luo hieman ristiriitaisen kuvan hänen ideologiastaan. Hän korostaa yksilön merkitystä elämäkululle, sillä myös hän oli siitä elävä esimerkki. Elämänsä alkuvaiheilla Dmytryk ei siis ollut oman kertomansa mukaan kiinnostunut politiikasta, vaikka mainitseekin olleensa fasisminvastainen.

Dmytryk on omaelämäkertansa mukaan hieman poikkeuksellisempi henkilö Hollywoodin mustalle listalle joutuneista. Vaikka hän ei kerro vanhempiensa poliittisista arvoista mitään, hän kertoo kuitenkin omista arvoistaan, jotka eivät nuoruudesta saakka olleet vasemmistolaisia. McGilliganin ja Buhlen mukaan suuri osa Hollywoodin mustalle listalle joutuneita oli saanut poliittiset vaikutteensa jo vanhemmiltaan. He olivat lisäksi usein kotoisin New Yorkista, juutalaistaustaisia ja kulttuurisesti valveutuneita.⁹² Dmytryk ei sovi mihinkään kategoriaan

⁹¹ Dmytryk 1996, 5–6.

⁹² McGilligan ja Buhle 2012, xiv–xv.

näistä, sillä hänen vanhempansa olivat katolisia, hän oli kanadalaissyntyinen eikä hän mainitse olleensa merkittävästi kiinnostunut kirjallisuudesta tai elokuvista nuorena. Sen sijaan hän kertoo oman poliittisen ajattelunsa muovautuneen vasta paljon myöhemmin, Hollywoodissa tapahtuneen ilmapiirin muutoksen vaikutuksesta

Hollywoodiin oli muuttanut runsaasti luovan alan työntekijöitä jo vuoden 1929 pörssiromahduksen jälkeen. Vaikka työpaikat olivat vähissä maanlaajuisesti, Hollywoodissa puhe-elokuvat tekivät tuloaan. Tämä tarkoitti sitä, että esimerkiksi käsikirjoittajille ja näyttelijöille aukesi lisää työpaikkoja Hollywoodin elokuvateollisuudessa. Hollywoodiin muuttaneiden keskuudessa oli paljon esimerkiksi sanomalehdissä ja radiossa työskennelleitä henkilöitä, kirjailijoita, ja teatterimaailmasta New Yorkin Broadwaylla työskennelleitä taiteilijoita. Yhdistävä tekijä heille oli se, että he olivat usein vasemmistolaisia ja lukivat laajasti kirjallisuutta. Heidän mukanaan vasemmistolaiset aatteet levisivät laajemmin myös Hollywoodiin.⁹³ Ensimmäinen ääni-elokuva valmistui Hollywoodissa vuonna 1927, jonka jälkeen ääni ja puhe elokuvissa yleistyi, ja Hollywoodin elokuvateollisuus kasvoi nopeasti. Tämä tarkoitti sitä, että Hollywoodissa tarvittiin lisää työntekijöitä, jotka osasivat kirjoittaa dialogia. Usein nämä kirjoittajat olivat lähtöisin New Yorkin teatterimaailmasta, ja he toivat kirjoitustaitonsa lisäksi mukanaan Hollywoodiin myös aatteellisia vaikutteita.⁹⁴

Myös Dmytryk mainitsee muutoksen Hollywoodin ilmapiirissä itärannikolta, ja myös ulkomailta, tulleiden muuttajien mukana. Hän kertoo, että muutos Hollywoodin ilmapiirissä aiheutti muutoksen myös hänen omassa ajattelussaan. Tämä muutos hänen kohdallaan tapahtui toisen maailmansodan alkaessa. Sota ei itsessään muovannut hänen ajatusmaailmaansa, vaan Hollywoodissa sodan myötä tapahtunut muutos. Hollywoodista tuli maailman johtava kulttuurin keskittymä, sillä useat eurooppalaiset taiteilijat ja luovien alojen työntekijät pakenivat sotaa Hollywoodiin. Joukossa oli merkittäviä henkilöitä kirjailijoista elokuvantekijöihin, ja useat heistä asettuivat Hollywoodiin. Tämän lisäksi New Yorkin teatterimaailmasta muutti paljon luovien alojen työntekijöitä Hollywoodiin. Dmytryk kertoo, että Hollywoodissa pitkään asuneena hän koki New Yorkista muuttaneet taiteilijat poliittisesti hyvin valveutuneina, suorastaan aktivisteina. Hänen mukaansa vaikutti siltä, että heillä on

⁹³ McGilligan ja Buhle 2012, xiv.

⁹⁴ Radosh ja Radosh 2005, 21-22.

parempi käsitys todellisuudesta, mikä sai Hollywoodin paikalliset taiteilijat tuntemaan itsensä sivistymättömiksi.⁹⁵

Yhdysvaltojen itärannikolta saapuneiden henkilöiden yhteiskunnalliset teoriat pohjautuivat marxistiseen filosofiaan, riippumatta heidän poliittisista kytköksistään. Dmytrykin mukaan varsinkin nuoremman polven elokuvantekijät kiinnostuivat idästä tulleiden ajatuksista. Hän sanoo, että uusien teorioiden tuomat mahdollisuudet tarinankerrontaan ja yhteiskunnallisten ongelmien tuominen osaksi elokuvia kiinnostivat erityisesti monia elokuvantekijöitä. Dmytrykin mukaan tällaisten uusien ideoiden soveltaminen kiinnosti uteliaita nuoria, sillä tämänkaltaisia uusia mahdollisuuksia ei voinut jättää huomiotta.⁹⁶ Tällä Dmytryk varmasti yrittää tähdentää, että nuoremmalla sukupolvella on usein taipumus kiinnostua uusista mahdollisuuksista ja toimintatavoista. Myös historioitsija Paul Buhlen mukaan toisen maailmansodan vaikutukset näkyivät elokuvien tekemisessä. Hänen mukaansa sota-aika sai nuoret elokuvantekijät uskomaan, että yhteiskunnalliset teemat elokuvissa voisivat näkyä enenevässä määrin.⁹⁷ Tästä voisi tulkita, että asenne uusia aatteita ja yhteiskunnallisten teemojen esiintuomista kohtaan oli positiivinen Hollywoodissa. Myös Dmytryk pyrkii välittämään sellaista kuvaa, ettei uusista aatteista kiinnostuminen ollut mitenkään kummeksuttavaa. Tätä on esittänyt myös Buhle. Hän on todennut, että kommunistisen puolueen toiminta pääsi toisen maailmansodan myötä keskiöön Hollywoodissa. Teemat kuten fasisminvastaisuus ja tasa-arvo saivat kommunistiselle puolueelle lisää kannattajia, ja puolueen arvostus ja vaikutusvalta oli huipussaan.⁹⁸

Dmytryk kirjoittaa siten, että hänen ajattelunsa muuttui jonkin verran toisen maailmansodan aikaan. Koska hänen lähtökohtansa elämään olivat olleet vaikeat ja hän oli siitä huolimatta päässyt töihin elokuvastudiolle, hänen ajattelumaailmansa oli hetken aikaa sen mukainen. Hän oli omillaan päässyt kurjuudesta, joten miksi kuka tahansa ei siihen pystyisi? On kuitenkin selvää, että hänen ajatuksensa varsinkin huono-osaisia kohtaan muuttuivat, mihin hän kertoo syyksi sodan myötä Hollywoodiin saapuneiden taiteilijoiden ideologiset vaikutteet. Hän mainitsee myös New Yorkin teatterimaailmasta saapuneet luovan alan työntekijät, joiden ajatteluun olivat jo pidemmän aikaa vaikuttaneet esimerkiksi marxistinen kirjallisuus. Toisin

⁹⁵ Dmytryk 1996, 6.

⁹⁶ Dmytryk 1996, 6.

⁹⁷ Buhle 1995, 109.

⁹⁸ Buhle 1995, 110–111.

sanoen, Dmytrykin elinympäristössä Hollywoodissa tapahtui Dmytrykin mukaan poliittisen ilmapiirin muutos, joten myös hän alkoi kiinnostua marxilaisesta filosofiasta ja kommunismista. Dmytrykin sosiaalinen identiteetti osana Hollywoodin viihdeteollisuutta on hänen kertomuksensa perusteella merkittävä tekijä hänen ideologiansa kehittymiselle. Koska Hollywoodiin saapui uusia ideologisia vaikutteita, ja hän oli osa Hollywoodia, oli luonnollista, että hän kiinnostui uusista aatteista. Näiden uusien aatteiden saavuttua Hollywoodiin Dmytryk päätyy myös jäseneksi kommunistiseen puolueeseen, joka tapahtumana vaikutti hänen loppuelämäänsä.

2.4. Eri lähtökohdat, sama Hollywood

Omaelämäkerroissaan Cole ja Dmytryk painottavat eri seikkoja varhaisesta elämästään. Siinä missä Cole kirjoittaa lapsuudestaan ja nuoruudestaan kattavasti ja yksityiskohtaisesti, Dmytryk mainitsee perhetaustansa lyhyesti. Perhe ja kasvuympäristö ovat Colen kertomuksessa merkittävämpiä sosiaalisia identiteettejä kuin Dmytrykin kertomuksessa. Cole myös kirjoittaa varsinkin isästään siten, että hänen maailmankuvallaan on ollut suuri merkitys Colen omaan maailmankuvaan ja varsinkin poliittiseen ideologiaan. Dmytryk puolestaan summaa lapsuutensa ja nuoruutensa vaikeaksi, josta hän omalla työllä pystyi ponnistamaan ylöspäin yhteiskunnassa.

Colen ja Dmytrykin lähtökohdat elämään olivat heidän kertomansa mukaan hyvin erilaiset. Kuten McGilligan ja Buhle ovat todenneet, enemmistö Hollywoodin mustalle listalle joutuneista olivat toisen tai kolmannen polven vasemmistolaisia. He olivat usein myös juutalaistaustaisia, lähtöisin New Yorkista sekä kulttuurisesti valveutuneita.⁹⁹ Colen elämän lähtökohdat sopivat näihin kaikkiin kohtiin, kun taas Dmytrykin lähtökohdat ovat täysin erilaiset. Jos Hollywoodin mustalle listalle joutuneita henkilöitä tarkasteltaisiin ryhmänä, Cole olisi tyypiesimerkki ja Dmytryk poikkeus, ainakin elämän varhaisvaiheiden perusteella. Heidän lähtökohtansa näyttäytyvät heidän omaelämäkerroissaan siten, että Cole kirjoittaa elämänsä varhaisvuosista paljon enemmän kuin Dmytryk. Colen matkaan kohti kommunistisen puolueen jäsenyyttä kuului hänen perhetaustansa ja kasvuympäristönsä, kun taas Dmytrykin matka kommunistisen puolueen jäseneksi alkoi vasta aikuisena Hollywoodissa.

⁹⁹ McGilligan ja Buhle 2012, xiv–xv.

Colen nuoruudessa ja varhaisaikuisuudessa tärkeitä sosiaalisia identiteettejä olivat perheen lisäksi New Yorkin teatterimaailma, josta hän kertoo saaneensa sekä ystäviä että vaikutteita omaan ajatteluunsa. Juutalaisuus ja äidin tarjoama kapitalistinen ajattelutapa eivät kuvasta Colen sosiaaliseen identiteettiin hänen luomassa narratiivissa. Colen muutettua Hollywoodin myös viihdeteollisuuden vaikutukset hänen identiteettiinsä olivat merkittävät. Sosiaalinen identiteetti koskien käsikirjoittajan ammattia alkoi muodostua hänellä jo varhain, kuten myös identiteetti työympäristössä työntekijöiden oikeuksien puolustajana. Kokemukset Hollywoodin raadollisista työoloista myös luovien alojen työntekijöillä toivat Colen konkreettista kokemusta työläisten huonoista oloista. Hollywood ympäristönä tarjosi Colelle sosiaalisen identiteetin, joka konkretisoi hänen poliittisen ideologiansa.

Edward Dmytryk puolestaan jättää paljon kertomatta sekä nuoruudestaan että varhaisesta aikuisuudestaan. Hänen teoksestaan ei käy ilmi, miksi hän on niin niukkasanainen lapsuudestaan ja nuoruudestaan. Voi olla, että näiden elämänvaiheiden pois jättäminen kertomuksesta kertoo hänen irtautumisestaan lapsuutensa sosiaalisista identiteeteistä. Yhdistävänä tekijänä Coleen toimii Hollywoodin viihdeteollisuus. Myös Dmytryk kirjoittaa, että kiinnostui politiikasta vasta Hollywoodissa, kun sinne oli toisen maailmansodan aikaan saapunut runsaslukuisesti taiteilijoita, joilla oli uusia poliittisia näkemyksiä. Dmytrykin kokemukseen Hollywoodista ei liity samalla tavalla konkreettisia kokemuksia kuin Colen, vaan hän kertoo poliittisen kiinnostuksensa heränneen pitkälti ajatuksen tasolla ja osittain fasisminvastaisuutena. Sosiaalinen identiteetti, jota Dmytryk painottaa elämänsä varhaisvaiheista, on hänen roolinsa osana Hollywoodin elokuvateollisuutta. Dmytrykin identiteetti elokuvantekijänä korostuu vahvasti jo silloin, kun hän kirjoittaa varhaisesta aikuisuudestaan.

Molempia omaelämäkertoja yhdistää se, mitä asioita henkilöt kertovat heti kirjojensa alussa. Elämäntarinaa rakentaessa alku on merkittävä tekijä. Muun muassa John Barresi on esittänyt, että asia, joka ensimmäisenä on otettu esiin omaelämäkerrallisessa narratiivissa, on usein kirjoittajalle hyvin merkityksellinen.¹⁰⁰ Toisin sanoen tapahtuma, josta omaelämäkerrassa ensin kirjoitetaan, on henkilöille tärkeä, jonka vuoksi henkilöt kertovat siitä heti omaelämäkertansa alussa. Sekä Lester Cole että Edward Dmytryk ottavat kirjoissaan esiin heti

¹⁰⁰ Barresi 2006, 206.

alussa HUAC-kuulemiset ja mustan listan vaikutukset elämiinsä.¹⁰¹ Molempien omaelämäkertojen ensisijaiseksi viestiksi on valittu se, miten Hollywood ja yhteiskunta kohteli heitä sen vuoksi, että he kuuluivat, tai olivat kuuluneet, kommunistiseen puolueeseen.

Sosiaalisen identiteetin eräs osatekijä on se, millaisia identiteettejä ympärillä olevat ryhmät antavat henkilöille. Ryhmät kulttuurimme piirissä ja sen ulkopuolella kiinnittävät henkilöihin huomionsa. Nämä ryhmät esittävät henkilöistä narratiiveja koskien sitä, millaisia henkilöt ovat suhteessa näihin ryhmiin. Ryhmien henkilöille antamat identiteetit on luotu sopimaan ryhmien historialliseen narratiiviin.¹⁰² Dmytrykin ja Colen omaelämäkertoissa merkittäväksi sosiaalisesti identiteetiksi nousee muiden ryhmien tai henkilöiden heille antama identiteetti. Henkilöiden rooli osana Hollywoodin kymmenikköä on heidän ympärillään olleiden sosiaalisten ryhmien luoma. Tämä nimitys kuvastaa muun yhteiskunnan näkemystä Colesta ja Dmytrykistä Hollywoodissa toimivina kommunisteina. Se, miten ympärillä oleva yhteiskunta suhtautui heidän (oletettuun) kommunistiseen toimintaansa on Colen ja Dmytrykin omaelämäkertojen alkupuolen perusteella henkilöiden merkittävin sosiaalinen identiteetti.

Kun tarkastelee Edward Dmytrykin ja Lester Colen kuvailuja elämiensä alkuvaiheilta, he nostavat esiin hieman eri seikkoja ja elämänalueita. Molemmat pyrkivät valottamaan sitä, mikä sai heidät kiinnostumaan kommunismista, ja miten se sopi heidän muihin elämänalueisiinsa. Kommunismi osana narratiivista identiteettiä näyttäytyy molemmilla hyvin tärkeänä, vaikka heidän lähestymistapansa kommunismiin ovat jo omaelämäkertojen alkuvaiheessa hyvin erilaiset. Omaelämäkertoja lukiessa on pian jo selvää, että Lester Colen omaelämäkirja on kirjoitettu kommunistin toimesta, kun taas Edward Dmytrykin kirjaa on ollut kirjoittamassa *entinen* kommunisti. Tämän vuoksi on tärkeä huomioida, mitä tekijöitä he pitävät syynä siihen, että liittyivät kommunistiseen puolueeseen.

3. Aktiivisuus sosiaalisissa ryhmissä

Tässä luvussa keskityn tarkastelemaan sitä, mitä sosiaalisia ryhmiä Cole ja Dmytryk korostavat aikana Hollywoodissa ennen HUAC-tutkintoja. Pyrin selvittämään, mitä he ottavat esiin kertoessaan toiminnastaan esimerkiksi ammattiliitoissa, kommunistisessa puolueessa ja elokuvantekijöinä Hollywoodin viihdeteollisuudessa. Tarkemmin sanottuna käsittelen tässä

¹⁰¹ Katso Cole 1981, 7–20 ja Dmytryk 1996, 1–9.

¹⁰² Barresi 2006, 203.

luvussa sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä henkilöt korostavat kertoessaan sosiaalisista ryhmistä, joihin he kuuluivat.

Tutkielman ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelin sitä, mitä henkilöt kertovat niistä sosiaalisista identiteeteistä, joihin he ovat syntyneet henkilöt ja miten heidän arvomaailmansa on kehittynyt. Tässä luvussa keskiössä ovat puolestaan ne sosiaaliset ryhmät ja identiteetit, joihin henkilö itse on liittynyt. Tällaiset ryhmät ovat esimerkiksi henkilöiden ammattiin tai poliittiseen ideologiaan liittyvät ryhmät. Esimerkiksi identiteettitutkija John Barresi kiteyttää yksilön sosiaalisen identiteetin siten, että se tyypillisesti nähdään pohjautuvaksi niihin sosiaalisiin ryhmiin, joihin yksilö kuuluu, ja ryhmiin, joihin hän identifioi itsensä kuuluvaksi. Myös ne sosiaaliset ryhmät, joihin ympärillä olevat ihmiset ja yhteiskunta heidät liittävät, ovat osa henkilöiden sosiaalista identiteettiä.¹⁰³

Työelämä, järjestöt ja muut sosiaaliset yhteisöt ovat kaikki sellaisia sosiaalisia ryhmiä, jotka ovat yksilön sosiaalisen identiteetin rakennuspalikoita. Esimerkiksi sosiologi Karen Fosterin mukaan henkilön työ ja työyhteisö ovat osa henkilön identiteettiä. Foster on tullut tähän päätelmään tutkiessaan henkilöiden kertomuksia työstään. Näissä kertomuksissa yksilöiden työ ja identiteetti olivat kytköksissä toisiinsa. Usein henkilöiden kertomuksissa korostuivat myös työelämää suuremmat ja laajemmat sosiaaliset yhteisöt, joiden kautta henkilö määrittelee itsensä. Sosiaalisiin yhteisöihin kuuluminen on Fosterin mukaan usein lähtöisin henkilön arvoista. Foster on todennut, että henkilöiden kertomuksissa työelämästään korostuu usein henkilöiden identifioituminen osaksi järjestöä. Työelämä voi siis henkilöiden kertomuksissa olla paljon muutakin kuin itse työpaikka tai työyhteisö. Fosterin tutkimuksessa henkilöiden kertomuksissa korostuvat muun muassa sellaiset arvot, kuten henkilöiden halu tehdä oma osuutensa, yhteisen hyvän puolesta toimiminen ja kokonaiskuvan näkeminen.¹⁰⁴ Tässä luvussa pyrin löytämään Colen ja Dmytrykin kertomuksista niitä arvoja ja merkityksiä, joiden pohjalta he ovat lähteneet mukaan esimerkiksi ammattiliittotoimintaan ja kommunistisen puolueen toimintaan. Myös Colen ja Dmytrykin ammatillinen identiteetti on heidän kertomuksissaan merkittävä tekijä. Tässä luvussa käsittelen sen vuoksi myös sitä, miten henkilöt kertovat sovittaneensa yhteen oman ammatillisen identiteettinsä esimerkiksi poliittisten ideologioidensa kanssa.

¹⁰³ Barresi 2006, 202–203.

¹⁰⁴ Foster 2012, 935 ja 945.

3.1. Ammattiliittojen toiminta ja Yhdysvaltain kommunistinen puolue Hollywoodissa

Yhdysvaltain kommunistisen puolueen toiminnan kasvu ja ammattiliittojen toiminnan kasvu Hollywoodissa ovat merkittävästi kytköksissä toisiinsa. Molempien saapuminen Hollywoodiin ajoittuu samalle aikakaudelle, ja usein ammattiyhdistysaktiivit olivat joko kommunistisen puolueen jäseniä tai kommunistisen aatteen kannattajia. Allis ja Ronald Radoshin teoksessa käsitellään ammattiyhdistysliikettä ja kommunismia Hollywoodissa. Heidän mukaansa äänielokuvat olivat alkusysäys siihen, että esimerkiksi ammattiyhdistysliike ja poliittiset ideologiat alun perin levisivät Hollywoodiin. Äänielokuvat muuttivat ja kasvattivat elokuvateollisuutta merkittävästi. Hollywoodiin tarvittiin paljon lisää työntekijöitä ja näyttelijöitä, jotka osasivat myös puhua. Hollywoodiin tarvittiin näiden ammattikuntien lisäksi käsikirjoittajia kirjoittamaan dialogia uusiin puhe-elokuviin. Kun heitä saapui joukoittain New Yorkin teatterimaailmasta Hollywoodiin, heidän mukanaan saapui myös Hollywoodin mittapuulla radikaaleja ajatuksia.¹⁰⁵

Tämä luovien alojen työntekijöiden muuttoliike Yhdysvaltain itärannikolta länsirannikolle Hollywoodiin johti siis myös poliittisten ideologioiden leviämiseen Hollywoodiin. Kaikki ei kuitenkaan ollut edes Hollywoodissa ruusuisesti. Vaikka Hollywoodin elokuvateollisuus kasvoi merkittävästi äänielokuvien myötä, ei se kokonaan säästynyt vuoden 1929 pörssiromahduksen jälkeen Yhdysvaltoja koettelevalta lamalta. Elokuvia tehtiin Hollywoodissa enemmän ja uudella tavalla, ja siihen tarvittiin lisää työvoimaa. Silti laman vaikutukset näkyivät myös Hollywoodissa runsaana työttömyytenä ja köyhyytenä. Poliittinen vasemmisto ei Hollywoodissa ollut yhtenäinen eikä elokuvateollisuudessa ollut ammattiliittojen järjestäytymistä eri aloilla. 1930-luvulle tultaessa sosiaalinen tietoisuus kasvoi Hollywoodissa ja erilainen järjestötoiminta sekä ammattiliittojen järjestäytyminen alkoi toden teolla.¹⁰⁶

Yhdysvaltoja koettelevan laman seurauksena ihmisillä ei ollut varaa käydä katsomassa elokuvia samalla tavalla kuin ennen. Tämä merkitsi sitä, että lamavuosina Yhdysvalloissa elokuvayhtiöiden taloudelliset näkymät heikkenivät. Elokuvissa kävijöiden määrä laski kolmanneksella vuoden 1929 pörssiromahduksen jälkeen, ja tuhansia elokuvateattereita

¹⁰⁵ Radosh ja Radosh 2005, 21–22.

¹⁰⁶ McGilligan ja Buhle 2012, xiv–xv.

suljettiin. Monet suuret elokuvayhtiöt olivat konkurssin partaalla. Tällöin elokuvayhtiöiden johtajat kääntyivät luovien työntekijöidensä, kuten näyttelijöiden ja käsikirjoittajien, puoleen. Yhtiöt muun muassa pyysivät työntekijöitään hyväksymään merkittävän palkanalennuksen. Tämä palkanalennuksen uhka oli yksi tekijöistä, joka lopulta vauhditti elokuva-alan työntekijöiden järjestäytymistä. Muun muassa näyttelijät ja käsikirjoittajat järjestäytyivät ja perustivat omat ammattiliittonsa. Näyttelijöiden ammattiliiton nimeksi tuli *Screen Actors Guild*, ja käsikirjoittajien ammattiliitto sai nimekseen *Screen Writers Guild*. Molemmat ammattiliitot halusivat ensisijaisesti rajoittaa elokuvayhtiöiden valtaa sanella heidän palkkansa ja työolosuhteensa.¹⁰⁷

Hollywoodissa vaikutti jo 1920-luvulla joitakin kommunisteja, esimerkiksi myöhemmin Hollywoodin kymmenikön jäsenenä tunnettu Samuel Ornitz. Jo 1920-luvun lopulla monet viihdealan työntekijät alkoivat kiinnostua kommunistisesta puolueesta. Siitä huolimatta kommunistisen puolueen johto ei vielä tuolloin ollut kiinnostunut järjestäytyneen kommunistisen toiminnan organisoinnista Hollywoodissa. Kommunistisen puoluejohdon mukaan kommunistien ei kannattanut tuhlata aikaansa rikkaassa Hollywoodissa. Heidän paikkansa oli pikemminkin teollisuusalueilla, varustamoissa ja satamissa, missä oli mahdollista tehdä niin sanotusti oikeaa kommunistin työtä.¹⁰⁸ Yhdysvaltain kommunistinen puolue oli perustettu jo vuonna 1919. Puolueen toiminta levisi 1930-luvulla lopulta myös Hollywoodiin. Hollywoodissa ei kuitenkaan alkuun ollut omaa kommunistisen puolueen jaostoa, vaan Hollywoodissa toimivat puolueen jäsenet olivat eteläisen Kalifornian jaoston alaisuudessa. Vuoteen 1935 tultaessa Yhdysvaltain kommunistisen puolueen johto viimein havahtui siihen, että kommunismi oli kasvava ideologia Hollywoodissa. Tällöin Hollywoodiin perustettiin oma kommunistisen puolueen alajaosto, joka oli suoraan New Yorkin keskustoimiston alainen. Vuoden sisään kommunistisen puolueen jäseniä oli Hollywoodissa yli sata henkilöä, ja kolmen vuoden päästä perustamisesta jäseniä oli jo yli kolmesataa henkilöä.¹⁰⁹

Koko Kalifornian osavaltiossa oli määrällisesti toiseksi eniten kommunisteja Yhdysvalloissa heti New Yorkin jälkeen. Yhteensä kommunistisen puolueen jäseniä oli 1930-luvun loppupuolella Kaliforniassa arviolta noin 10 000, joista miltei puolet oli naisia. Naisten osuus

¹⁰⁷ Radosh ja Radosh 2005, 22–23.

¹⁰⁸ Ceplair 2008a, 330–331.

¹⁰⁹ Radosh ja Radosh 2005, 30.

oli merkittävän paljon suurempi nimenomaan Kaliforniassa kuin muualla Yhdysvalloissa.¹¹⁰ Hollywoodin alajaoston jäsenmäärän kasvaessa muutamiin satoihin jäseniin 1930-luvun lopulla myös kommunistisen puolueen toiminnasta tuli järjestäytyneempää. Jäsenten lisäksi kommunismin kannattajat lisääntyivät, kuten myöskin ihmisten määrä erinäisissä kansalaisjärjestöissä. Kommunistisen puolueen tavoitteet ja politiikka olivat selkiytyneet vuosina 1935-36. Näinä vuosina puolueeseen oli myös liittynyt runsaasti nimekkäitä henkilöitä. Nämä syyt johtivat sekä Hollywoodin kommunistisen puolueen jäsenmäärän että kannattajien määrän asteittaiseen kasvuun.¹¹¹

1930-luvun puolivälin tienoilla kommunistinen puolue aloitti aktiivisen värväystoimintansa Hollywoodissa. He värväsivät luovan alan työntekijöitä kansanrintamaan (*Popular Front*), joka oli fasisminvastainen poliittinen järjestö. He halusivat riveihinsä esimerkiksi taiteilijoita, niin sanottua älymystöä, käsikirjoittajia, ohjaajia ja näyttelijöitä. Kansanrintaman jäsenyyden kautta heitä pyrittiin saamaan myös kommunistisen puolueen jäseniksi.¹¹² Esimerkiksi Alan Casty mainitsee, että kansanrintama oli kommunistisen puolueen ja fasisminvastaisuuden äänitorvi, ja tärkein väline uusien jäsenten värväämiseksi puolueeseen niin Hollywoodissa kuin muuallakin Yhdysvalloissa.¹¹³ Kommunistien puolue sai lisää jäseniä myös ammattiliitoista. Vuonna 1933 perustetusta käsikirjoittajien liitto *Screen Writers Guild*:sta liittyi useita New Yorkista muuttaneita käsikirjoittajia kommunistisen puolueen riveihin. Heihin kuului myöhemmin Hollywoodin kommunistien johtajana toiminut John Howard Lawson.¹¹⁴ Myös Lester Colen matka kommunistisen puolueen jäseneksi oli samankaltainen, sisältäen sekä toiminnan kansalaisjärjestöissä että ammattiliitossa. Tätä matkaa ja sen merkitystä Colen kertomuksessa kommunistisen käsittelen seuraavaksi.

3.1.1. Ammattiliitto sosiaalisena ryhmänä

Lester Colen ura Hollywoodissa alkoi 1930-luvun alussa. Hollywoodiin muuttamisen jälkeen Lester Cole sai myytyä ensimmäiseen näytelmänsä nimeltä *Love Technique*. Näytelmä esitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1930. Kun hän oli saanut ensimmäisen käsikirjoituksensa myytyä, aukesi tie myös elokuvayhtiöiden työpaikkoihin. Ensimmäinen elokuva, jota Lester

¹¹⁰ Horne 2001, 21.

¹¹¹ Casty 2009, 31.

¹¹² Ceplair 2008a, 331.

¹¹³ Casty 2009, 38.

¹¹⁴ Ceplair 2008a, 331.

Cole oli mukana tekemässä, oli *If I Had a Million*¹¹⁵ vuodelta 1932. Elokuvassa hän oli yksi monista käsikirjoittajista. Hän oli saanut työpaikan *Paramount*-elokuvatuotantoyhtiöstä, jossa hän toimi käsikirjoittajana. Tutustuessaan muihin käsikirjoittajiin, Cole kertoo huomanneensa heidän olleen hyvin tyytymättömiä omiin työehtoihinsa ja työolosuhteisiinsa. Varsinkin elokuvayhtiöille työskentelevät käsikirjoittajat valittivat oloistaan ja olisivat halunneet kirjoittaa elokuvien sijaan näytelmiä tai romaaneja. Koska elettiin lama-aikaa, heillä ei juuri ollut muita vaihtoehtoja. Colen mukaan käsikirjoittajat työskentelivät tuolloin elokuvayhtiöille puhtaasti rahan vuoksi, sillä työpaikkojen suhteen valinnanvaraa ei juuri ollut. Suurimmat ongelmat, joita Cole mainitsee, olivat käsikirjoittajien työn arvostuksessa. Colen sanojen mukaan käsikirjoittajia käytettiin hyväksi, heille valehdeltiin ja heidän töitään lytättiin. Käsikirjoittajilla ei ollut sananvaltaa elokuvan lopulliseen sisältöön suhteessa tuottajiin.¹¹⁶

Kommunistit Hollywoodissa ajoivat sekä elokuva-alan perinteisempien työläisammattien, kuten vaikkapa sähkömiesten asiaa että myös luovien työntekijöiden, kuten käsikirjoittajien ja näyttelijöiden asiaa. Näille kaikille ammattiryhmille oli yhteistä alipalkkaus ja huonot työehdot. Kommunistit olivatkin Hollywoodissa johtava taho työntekijöiden järjestäytymisen taustalla.¹¹⁷ Ammattikunnista käsikirjoittajien liiton järjestäytyminen oli urauurtavaa, ja muut luovien alojen työntekijät kuten näyttelijät ja ohjaajat seurasivat perässä. Käsikirjoittajien ammattikunnan erityispiirre oli immateriaalioikeuksissa. Liiton vaatimuksiin kuuluikin oikeudet omaan materiaaliin palkkauksen ja muiden työehtojen lisäksi.¹¹⁸ Myös Cole kertoo, että Los Angelesissa ei juuri ollut ammattiyhdistysliikettä ennen 1930-lukua eikä minkäänlaisia järjestöjä elokuva-alan taiteellisille työntekijöille. Colen mukaan 1920-luvun lopulla perustettu Yhdysvaltain elokuva-akatemia *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* oli järjestönä tarkoitettu lähinnä kaikkein parhaiten palkatuille ja arvostetuimmille näyttelijöille, käsikirjoittajille ja ohjaajille.¹¹⁹ Cole ottaa siis esiin sekä tyhjion, joka Hollywoodissa oli ammattiliittojen kohdalla, että käsikirjoittajien heikon aseman työmarkkinoilla. Colen kertomuksen perusteella selviää, että konkreettisen sorron kokeminen alkoi hänen kohdallaan vasta hänen saavuttua Hollywoodiin. Hollywoodissa elokuva-alalla työskenteleminen herätti

¹¹⁵ Elokuva on suomennettu nimellä *Jos minulla olisi miljoona*. Elokuvan tiedot löytyvät esimerkiksi sivustolta *Internet Movie Database* osoitteessa [https://www.imdb.com/title/tt0023049/?ref_=nm_flmg_wr_51]. Luettu 26.9.2018.

¹¹⁶ Cole 1981, 103–105, 112 ja 118.

¹¹⁷ Buhle 1995, 103; Buhle ja Wagner 2002, 46.

¹¹⁸ Horne 2006, 96.

¹¹⁹ Cole 1981, 119.

Colen siihen ajatukseen, että ammattiliittoon järjestäytyminen oli tarpeelliselta hänen ja muidenkin käsikirjoittajien kohdalla.

Vaikka Hollywoodissa tehtiin 1930-luvulla yhä enemmän elokuvia, oli lama-ajan köyhyys ja työttömyys rantautunut myös elokuvateollisuuteen. Pelkästään Los Angelesin kaupungissa oli 1930-luvun alussa arviolta 300 000 työtöntä. Vuonna 1933 voimaan tullut kansallinen laki takasi työntekijöille oikeuden järjestäytyä.¹²⁰ Tämä muutos lainsäädännössä näkyi myös Hollywoodissa järjestäytymisen lisääntymisenä ja myös useina työntekijöiden lakkoina. Lakot liittyivät usein ammattiliittojen tunnustamiseen ja palkkoihin. Työntekijät aktivoituivat mutta niin tekivät myös elokuvatuotantoyhtiöt. Esimerkiksi osa elokuvayhtiöiden johtajista uhkasi vievänsä studiosa Kalifornian osavaltion sijasta Floridaan vastustaessaan työntekijöiden järjestäytymistä. Osa elokuvayhtiöistä näytti elokuvateattereissaan järjestäytymistä vastustavia uutispätkiä ennen varsinaisen elokuvan alkamista.¹²¹ Cole ei juuri kirjoita omaelämäkerrassaan työntekijöiden lakkoilusta mutta mainitsee elokuvayhtiöiden toiminnan ja vaatimukset työntekijöitään kohtaan. 1930-luvun alku näyttäytyy myös hänen omaelämäkerrassaan epävakana aikakautena, jolloin merkittäviä muutoksia alkoi tapahtua elokuvayhtiöiden ja luovien alojen työntekijöiden välisissä suhteissa.

Muun muassa elokuvahistorioitsija Reynold Humphries mainitsee juuri käsikirjoittajien järjestäytymisen yhtenä merkittävimmistä seikoista elokuvayhtiöiden ja elokuvantekijöiden välisten suhteiden muuttumisessa. Itsenäisen käsikirjoittajien liiton perustaminen johti konflikteihin elokuvayhtiöiden ja työntekijöiden välillä mutta myös elokuvayhtiöiden ja ammattiliittojen välillä. Humphries pitää näiden konfliktien syntyä syynä HUAC-komitean tutkinnoille ja Hollywoodin mustalle listalle.¹²² Myös historioitsija Gerald Horne mainitsee Hollywoodin yhteiskunnallisia ryhmiä käsittelevässä teoksessaan käsikirjoittajat erityisenä ammattiryhmänä Hollywoodissa. Horne kuvaa Hollywoodin elokuvayhtiöitä tehtaiksi, joissa oli lukuisia eri ammattiryhmiä. Näiden ammattien joukossa oli niin sanottuja perinteisempiä työläisammattia, kuten vaikkapa sähkömiehiä, sekä käsityöläisiä ja taiteilijoita puvustajista näyttelijöihin. Sen sijaan käsikirjoittajat Horne luokittelee pikemminkin yrittäjiin, sillä he olivat usein freelancereita eikä heillä välttämättä ollut suoraa työsuhdetta elokuvayhtiöön.

¹²⁰ Kyseinen laki oli presidentti Franklin D. Rooseveltin ensimmäisellä kaudella vuonna 1933 voimaan tullut *National Industrial Recovery Act* (NIRA), joka takasi työntekijöille ja ammattiliitoille oikeuden järjestäytymiseen. Katso esimerkiksi Humphries 2008, 27.

¹²¹ Humphries 2008, 27–28.

¹²² Humphries 2008, 27.

Myös Horne mainitsee, että käsikirjoittajien ammattiliitto oli kaikista voimakkaimmin taistelemassa omista oikeuksistaan.¹²³ Käsikirjoittajien liitto oli siis erityislaatuinen monella tapaa, ja liiton perustaminen ja toiminta vaikuttivat merkittävästi koko elokuva-alaan.

Cole puolestaan näkee asiat niin, että elokuvayhtiöiden toiminta oli merkittävä sysäys kohti käsikirjoittajien ammattiliiton perustamista ja työntekijöiden järjestäytymistä. Esimerkiksi Colen työpaikalla Paramount-yhtiössä vedottiin työntekijöihin ja pyydettiin heitä suostumaan palkanalennukseen, sillä yhtiön mukaan koko elokuva-ala oli vaarassa. Cole kertoo, että palkanalennus oli syy, miksi hän lähti keräämään ympärilleen muita käsikirjoittajia. Cole ja kahdeksan muuta käsikirjoittajaa tapasivat ensimmäisen kerran helmikuussa 1933 keskustellakseen työolosuhteidensa parantamisesta. Käsikirjoittajien tapaamisessa keskusteltiin esimerkiksi siitä, että paras tapa parantaa käsikirjoittajien oloja oli perustaa tarpeeksi vahva järjestö, joka ajaa käsikirjoittajien oikeuksia. Cole kertoo, että he yhdessä julkaisivat lausunnon, jossa he totesivat, etteivät suostu palkanalennukseen. Lausunto lähetettiin muun muassa suurille elokuvatuotantoyhtiöille. Lausunnon julkitulon jälkeen tuottajat leimasivat kokouksessa olleet käsikirjoittajat kommunisteiksi, joiden tarkoituksena on kukistaa koko elokuva-ala.¹²⁴ Myös esimerkiksi Humphriesin teoksessa elokuvayhtiöiden palkanalennusvaatimukset nähdään eräänlaisena alkusysäyksenä työntekijöiden järjestäytymisessä. Humphries toteaa, että elokuvayhtiöiden palkanalennusvaatimukset olivat keino supistaa menoja, jotta yhtiön voitot säilyisivät. Samalla kun työntekijöiltä leikattiin tuloja, yhtiöiden johtoportaan elintasosta ei tarvinnut tinkiä. Tämä oli siis myös Humphriesin mukaan yhtenä syynä ammattiliittoaktiivisuuden lisääntymiseen.¹²⁵ Colen kirjoittaman perusteella välittyy sellainen kuva, että käsikirjoittajien järjestäytyminen niputettiin elokuvayhtiöiden toimesta hyvin pian yhteen kommunistisen puolueen toiminnan kanssa. Cole korostaa kuitenkin sitä, että hänen motiivinsa käsikirjoittajana järjestäytymiseen olivat palkka-asiat ja käsikirjoittajien oikeudet työntekijöinä.

Lester Cole vertaa mainitsemaansa käsikirjoittajien järjestäytymistä suunnitellutta ryhmää myöhempään Hollywoodin kymmenikköön. Hän kirjoittaa, että he olivat ensimmäinen Hollywoodin kymmenikkö, sillä heidän ”rikoksensa” oli samankaltainen myöhemmän Hollywoodin kymmenikön kanssa. He olivat käsikirjoittajina luomassa ammattiliittoa luovan

¹²³ Horne 2001, 12–13.

¹²⁴ Cole 1981, 121–124.

¹²⁵ Humphries 2008, 29.

alan työntekijöille.¹²⁶ Myös Gerald Horne on maininnut, että osa käsikirjoittajien liiton perustajista oli jo 1930-luvulla eräänlaisella mustalla listalla. Käsikirjoittajien liiton vaatimusten pelättiin vähentävän elokuvayhtiöiden voittoja, jonka vuoksi järjestäytymistä vastustettiin voimakkaasti elokuvayhtiöiden johdossa.¹²⁷

Colen sanojen mukaan myöhemmin aikoina osa ammattiliiton perustajista toimi aktiivisesti myös joissain antifasistisissa järjestöissä, mutta kukaan järjestön perustajista ei vielä tuolloin ollut kommunisti tai kuulunut kommunistiseen puolueeseen. Cole mainitsee, että vuonna 1933 hän ei vielä tuntenut yhtään kommunistia tai kommunistisen puoleen toiminnassa mukana olevaa henkilöä. Käsikirjoittajien uuden ammattiliiton nimeen ei Colen mukaan haluttu sanaa ”ammattiliitto”, sillä käsikirjoittajien ryhmän jäsenet olivat keskenään niin erilaiset. Sen vuoksi uuden ammattiliiton nimeksi valittiin *Screen Writers Guild*, käsikirjoittajien kiltä.¹²⁸

Siitä huolimatta, että Cole kiistää ammattiliiton perustajissa olleen kommunisteja, on osassa tutkimuskirjallisuutta väitetty toisin. Esimerkiksi Hollywoodin kommunismia tutkineet Radoshit kutsuvat teoksessaan käsikirjoittajien liittoa suurimmaksi osaksi kommunistien ja kommunismin kannattajien luomukseksi.¹²⁹ Colen mukaan kukaan ei vielä tuossa vaiheessa ollut kommunismin kannattaja eikä myöskään puolueen jäsen. Voi toki olla, että Radoshit viittaavat myöhempiin tapahtumiin, jolloin osa käsikirjoittajien ammattiliiton perustajista liittyi kommunistiseen puolueeseen. Myös Gerald Horne mainitsee teoksessaan kommunistisen puolueen ja käsikirjoittajien liiton kytköksen. Horne ei kuitenkaan leimaa käsikirjoittajien liittoa kommunistisen puolueen luomukseksi, vaan puhuu kommunistisen puolueen vaikutuksesta käsikirjoittajien liittoon. Hänen mukaansa kyseinen vaikutus käsikirjoittajien liittoon söi lopulta liiton vaikutusvaltaa muun muassa sopimusneuvotteluissa.¹³⁰ Monet käsikirjoittajien liiton jäsenistä liittyivät myöhemmin kommunistiseen puolueeseen, mutta kommunistinen puolue ei välttämättä liity käsikirjoittajien liiton perustamiseen. Monet ovat leimanneet käsikirjoittajien liiton kommunistiseksi liitoksi siitä huolimatta, ja tähän myös Lester Cole on kirjassaan halunnut ottaa kantaa.

¹²⁶ Cole 1981, 124.

¹²⁷ Horne 2006, 98–99.

¹²⁸ Cole 1981, 126–127.

¹²⁹ Radosh ja Radosh 2005, 23 ja 24–25.

¹³⁰ Horne 2001, 13–14.

Kirjoittaessaan käsikirjoittajien liiton perustamisvaiheista Cole irtisanoutuu kommunismista melko vahvoin sanakääntein. Hän on useaan otteeseen maininnut, että hän jo lapsena omaksui sosialismin arvot omakseen isänsä kautta. Silti hän ei halua sekoittaa kommunismia siihen, että hän oli muiden käsikirjoittajien kanssa perustamassa käsikirjoittajien ammattiliittoa. Sen sijaan hän korostaa järjestäytymisen syynä työntekijöiden oikeuksia ja käsikirjoittajien työn arvostuksen kasvattamista. Kommunismi ei, hänen mukaansa, ollut tässä vaiheessa mitenkään osasyynä ammattiliiton perustamiseen. Miksi hänelle on tärkeää tuoda ilmi, että heidän perustamallaan liitolla ei ollut kytköksiä kommunismiin? Tämä voi selittyä esimerkiksi sosiaalisten identiteettien yhteentörmäyksellä. Lester Colen työminä, johon sisältyy ammattiliittoaktivismi ja työntekijöiden oikeuksien puolustaminen, ei ole Colen kertomuksessa sama asia kuin Lester Colen sosiaalinen identiteetti kommunistina. Hän antaa kirjassaan paljon tilaa ammattiliitosta ja järjestäytymisestä kertomiselle. Hän kertoo myös useaan otteeseen, että hänelle käsikirjoittajien oikeudet, erityisesti immateriaalioikeudet, olivat erittäin tärkeitä. Jossain määrin hänen identiteettinsä käsikirjoittajana ja ammattiliittoaktiivina on hänen kertomuksessaan ristiriidassa sen kanssa, että hänestä tuli myöhemmin kommunistisen puolueen jäsen. On myös mahdollista, että hän tällä tavoin haluaa erottaa työminänsä ja kommunistissa puolueessa toimineen minänsä toisistaan. Hänen sosiaalinen identiteettinsä käsikirjoittajana osana elokuva- ja teatterimaailmaa sekä ammattiyhdistysliikettä on hänen kertomuksensa perusteella hyvin dominoiva identiteetti.

Ammattiliittojen lisäksi myös fasisminvastaisia järjestöjä on usein pidetty osasyynä kommunismin suosion nousulle Hollywoodissa. Muun muassa Radoshien teoksessa fasisminvastaiset järjestöt nähdään kansainvälisen kommunistijärjestö Kominternin alaisina organisaatioina. Heidän mukaansa Komintern halusi perustaa erinäisiä kannatusjärjestöjä ympäri maailman, jotta myös liberaalit, pasifistit ja maltilliset sosialistit saataisiin vaivihkaa kannattamaan kommunisteja. Radoshien väitteen mukaan esimerkiksi juuri 1930-luvun antifasististen järjestöjen tarkoituksena oli saada lisää kannatusta kommunismille. Vaikka järjestöt eivät suoranaisesti olisikaan lisänneet puolueen jäsenmäärää, ne hyödyttivät silti kommunistista puoluetta. Puolue tarvitsi myös sellaisia kannattajia, jotka eivät toimineet aktiivisesti puolueessa, mutta kannattivat ja sympatisoivat kommunismin tavoitteita. Kommunismi tarvitsi työläisten lisäksi puolelleen myös usein liberaalin taideyhteisön ja älymystön, jotta se voisi levittäytyä koko yhteiskuntaan.¹³¹ Kuitenkin esimerkiksi Reynold

¹³¹ Radosh ja Radosh 2005, 3–4.

Humphriesin teoksessa tuodaan esiin erilainen näkökulma kommunistisen puolueen fasisminvastaisesta toiminnasta. Siinä missä Radoshit mieltävät kaiken fasisminvastaisen toiminnan kommunistisen puolueen keinoksi saada lisää kannattajia kommunismin varsinaiselle toiminnalle, Humphriesin teoksessa fasisminvastaisuus korostuu yhtenä kommunistisen puolueen merkittävimmistä agendoista. Humphries huomauttaa, että monet liittyivät kommunistisen puolueen jäseneksi sen vuoksi, että puolue oli ainoa taho joka teki jotain konkreettista edistääkseen fasisminvastaisuutta.¹³²

Teoksessaan Cole jatkaa ammattiliiton synnyn pohtimista. Hän analysoi sosialismin ja kapitalismin suhdetta, ja haluaa korostaa uskovansa, että kapitalismi on synnyttänyt sosialismin. Toisin sanoen, hänen mukaansa elokuva-ala synnytti elokuva-alan ammattiliitot. Samalla hän vastaa myös elokuvayhtiöiden kritiikkiin koskien käsikirjoittajien järjestäytymistä. Colen mukaan ammattiliittoaktiiveja kritisoitiin paljolti siitä, että he elivät leveästi Hollywood-tyyliin, mutta järjestäytyivät kuten ”oikeasti” riistetyt kaivos- ja putkimiehet. Colen mielestä käsikirjoittajia riistettiin varsinkin elokuva-alalla hyvinkin paljon. Nuoremmat käsikirjoittajat kirjoittivat nälkápalkalla käsikirjoituksia, joita annettiin eteenpäin parempien käsikirjoittajien muokattavaksi. Nuoremman käsikirjoittajan nimi ei koskaan päätenyt elokuvan tekijöiden listalle, eli he eivät saaneet työstään heille kuuluvaa kunniaa.¹³³ Colen kertoman mukaan vaikuttaa siltä, että käsikirjoittajilla ei ollut parhaita mahdollisia työolosuhteita, eikä heidän työtään myöskään arvostettu kovinkaan korkealle. Elokuvayhtiöt olivat hierarkkisia, ja tuottajia ja ohjaajia arvostettiin elokuvayhtiössä enemmän kuin käsikirjoittajia ja näyttelijöitä. Käsikirjoittajilla oli heikoimmat työehdot, eikä heidän työnsä sisältöä myöskään arvostettu. Myöskään Radoshien mukaan ei ollut mikään ihme, että juuri käsikirjoittajat ja näyttelijät järjestäytyivät 1930-luvulla. Elokuvayhtiöiden palkanalennusvaateet ja työn alhainen arvostus oli omiaan kannustamaan elokuva-alan työntekijöitä järjestäytymään.¹³⁴

Kun Cole kirjoittaa käsikirjoittajien järjestäytymisestä, hän korostaa työntekijöiden oikeuksia ja elokuvayhtiöiden harjoittamaa riistoa luovia työntekijöitään kohtaan. Hän painottaa, että myös käsikirjoittajat kokivat huonoa kohtelua huonoin työehdoin. Kaikki käsikirjoittajat eivät olleet hyväpalkkaisia, ja kaikki eivät saaneet työstään heille kuuluvaa kunniaa. Rahan ja

¹³² Humphries 2008, 17.

¹³³ Cole 1981, 128.

¹³⁴ Radosh ja Radosh 2005, 22–23.

työolosuhteiden lisäksi järjestäytymisessä oli myös sisällöllinen aspekti. Käsikirjoittajat halusivat, että heidän työnsä sisältöä arvostettaisiin, ja että he saisivat nimensä elokuvien teksteihin. Tässä kohtaa Colen kertomusta muodostuvat jo hyvä ja paha osapuoli, jossa elokuva-alan luovat ja teknisten alojen työntekijät ovat viattomia sorrettuja, ja elokuvayhtiöiden johtajat ja tuottajat ovat ahneita riistäjiä. Cole korostaa sosiaalista identiteettiään aktiivisena toimijana käsikirjoittajien liitossa. Tämä on Colelle kuitenkin selvästi eri asia kuin hänen kommunistinen identiteettinsä.

3.1.2. Ammattiliittoaktiivista kommunistiksi

Käsikirjoittajien ammattiliiton perustamisen jälkeen Colen sopimusta *Paramount*-elokuvayhtiössä ei enää jatkettu. Cole kirjoittaa, ettei ollut asiasta kovinkaan yllättynyt, vaan epäili syyksi juuri aktivismia ammattiliitossa. Hän sai pian töitä toiselta elokuvatuotantoyhtiöltä nimeltään *William Fox Studios*. Kyseessä oli yhtiö, josta hieman myöhemmin muodostettiin elokuvatuotantoyhtiö *Twentieth Century Fox*. Jo tässä kohtaa Cole mainitsee, että elokuvayhtiö MGM:n huhuttiin kokonaan kieltäytyneen palkkaamasta käsikirjoittajien liiton järjestöaktiiveja. Cole kutsuu tätä mustan listan aluksi, vaikka se ei vielä tuolloin koskenutkaan koko elokuva-alaa.¹³⁵

Vuoden 1933 järjestäytymisen jälkeen Cole kirjoittaa, että hänen maineensa käsikirjoittajien liiton taistelunhaluisena jäsenenä alkoi kiiriä, niin hyvässä kuin pahassa. Hän kertoo tavanneensa vuonna 1934 kaksi kommunistisen puolueen jäsentä, jotka pyysivät häntä liittymään marxistiseen opintopiiriin. Siellä oli tarkoituksena opiskella Karl Marxin ja Friedrich Engelsin oppeja ja filosofiaa. Puolueen jäsenet olivat siinä uskossa, että opiskeltuaan kyseisiä teoksia Cole haluaisi liittyä kommunistiseen puolueeseen. Tästä tapauksesta kirjoittaessaan Cole mainitsee jälleen kerran fasisminvastaisuuden. Hän kertoo, että Hitlerin nousu valtaan Saksassa sai hänet liittymään järjestöön, joka vastusti kansallissosialismin nousua. Hän kertoo kuitenkin liittyneensä myös kyseiseen marxistiseen opintopiiriin. Piiriin osallistui myös muita käsikirjoittajien liiton jäseniä, ja Cole kertoo tunteneensa olonsa hyvin kotoisaksi tämän joukon keskuudessa. Sen sijaan Marxin teoriat eivät auenneet Colelle saman tien, vaan hän koki ne hyvin vaikeaselkoisiksi. Marxin ja Engelsin *Kommunistisen manifestin*

¹³⁵ Cole 1981, 131.

hän koki heti omakseen. Hän kirjoittaa, että sen lukeminen tuntui juuri siltä, miten isä oli häntä lapsena kasvattanut ajattelemaan.¹³⁶

Hieman myöhemmin Colea pyydettiin liittymään kommunistisen puolueen Hollywoodin jaoston jäseneksi. Cole pohti liittymisessä lähinnä sitä, miten kalliita jäsenmaksut olivat ja miten paljon aikaa hänen olisi tullut panostaa puolueen toimintaan. Saatuaan puolueen järjestäjältä vastaukset hän koki maksut kohtuullisiksi eikä myöskään puoluetoiminnan ajankäyttöön ollut ylä- tai alarajaa.¹³⁷ Lester Cole nostaa siis kirjassaan esiin jäsenmaksut yhtenä syynä, jonka vuoksi hän aluksi epäröi puolueeseen liittymistä. Myös esimerkiksi Radoshit ovat ottaneet esiin kommunistisen puolueen jäsenmaksut yhtenä tärkeänä seikkana puolueen toiminnassa. Radoshit kirjoittavat, että uusien jäsenten värväysten lisäksi raha oli seuraavana Hollywoodin kommunistisen puolueen tärkeysjärjestyksessä. Parhaiten tienaaavat jäsenet maksoivat puolueelle palkastaan neljä prosenttia jäsenmaksuina.¹³⁸

Lester Cole liittyi puolueeseen ja hänelle määrättiin oma jaosto, jonka kokouksiin hän osallistui. Hän kertoo, että kokoukset pidettiin kahdesti kuussa, ja niissä ei alkuun käsitelty maailmaa mullistavia asioita. Hänen jaostossaan muut jäsenet olivat enimmäkseen elokuva-alan ihmisiä ja keskustelunaiheena oli usein uusien jäsenten värväminen. Myös fasismin ja kansallissosialismin vastaisten järjestöjen tukeminen oli usein keskustelunaiheena.¹³⁹ Radoshit ovat Hollywoodin kommunismia historiallisena ilmiönä tarkastelevassa teoksessaan avanneet hieman niitä syitä, jotka saivat elokuva-alan työntekijät lähtemään mukaan kommunistisen puolueen toimintaa. Kommunistinen puolue Hollywoodissa oli monille elokuva-alalla työskenteleville tärkeä väylä verkostoitumiseen. Puolue värväsi usein nuoria, aloittelevia elokuva-alan ammattilaisia riveihinsä. Heillä ei ollut valmiita sosiaalisia kontakteja Hollywoodissa, ja kova kilpailu teki uusien kontaktien luomisen vaikeaksi. Tällöin puolue antoi sen kaivatun sosiaalisen ryhmän, jossa elokuvantekijät verkostoituivat ja tutustuivat elokuva-alan sisäpiiriläisiin.¹⁴⁰ Lester Cole kuului tietyllä tavalla tähän ryhmään, sillä hän oli melko alkuvaiheessa elokuva-uraansa liittyessään puolueeseen. Hänellä oli kuitenkin jo valmiiksi jonkin verran sosiaalisia kontakteja muun muassa ammattiliittotoiminnan kautta, joista monet myös liittyivät kommunistiseen puolueeseen.

¹³⁶ Cole 1981, 137–138.

¹³⁷ Cole 1981, 138.

¹³⁸ Radosh ja Radosh 2005, 43.

¹³⁹ Cole 1981, 139.

¹⁴⁰ Radosh ja Radosh 2005, 39–40.

Kun Cole kirjoittaa liittymisestään kommunistisen puolueen jäseneksi, hän ottaa siis esiin ideologisten syiden lisäksi fasisminvastaisuuden ja työntekijöiden järjestäytymisen. Ne olivat hänelle henkilökohtaisesti tärkeitä teemoja, mutta myös puolueen sisällä merkityksellisiä. Erityisesti fasisminvastaisuus on monesti nostettu esiin kommunistisen puolueen yhtenä tärkeimmistä agendoista. Esimerkiksi Reynold Humphriesin elokuva-alan historiaa käsittelevässä teoksessa on keskustelua siitä, miten toiminta kommunistisessa puolueessa oli keskittynyt nimenomaan fasisminvastaisuuteen ja osittain myös työntekijöiden järjestäytymiseen. Monet puolueen toiminnassa mukana olleet eivät kokeneet, että esimerkiksi vallankumous tai hallinnon kaataminen olisi ollut kommunistisen puolueen konkreettisena tavoitteena. Vallankumous ja yhteiskunnan mullistaminen sen kautta mainittiin vain marxilaisessa kirjallisuudessa, ei Hollywoodin kommunistien piireissä.¹⁴¹ Myös elokuva-alan historiasta useita teoksia kirjoittanut Alan Casty tähdentää Hollywoodin kommunismia käsittelevässä teoksessaan, että fasisminvastaisuus oli merkittävä kulmakivi kommunistisen puolueen suosion kasvulle. Castyn mukaan kommunistinen puolue halusi viestiä, että kommunismi oli vain yksi amerikkalaisen demokratian ilmenemismuodoista.¹⁴² Tämän perusteella kommunistinen puolue ei mainostanut kumouksellisuutta, vaan vallitsevat teemat olivat esimerkiksi fasisminvastaisuus ja työntekijöiden oikeudet. Myös Lester Colen kirjoittamasta voi olettaa, että ne olivat myös hänen prioriteettinsa omassa järjestö- ja puolueaktiivisissaan.

Erityisesti Cole korostaa kirjassaan sitä, että vaikka käsikirjoittajien liitto leimattiin kommunistien yritykseksi saada elokuva-ala haltuunsa muun muassa elokuvatuotantoyhtiöiden toimesta, heidän tavoitteensa eivät olleet kommunismin levittäminen tai niin kutsuttu kumouksellinen toiminta. Heidän liittonsa puolusti oikeutta demokraattiseen järjestäytymiseen, he vastustivat fasismia ja rasismia ja kannattivat tasa-arvoa kaikille syntyperästä riippumatta. Heidän tavoitteenaan oli, Colen mukaan, parempi maailma kaikille ihmisille.¹⁴³ Cole korostaa useaan otteeseen sitä, että kommunistinen puolue ei vaikuttanut käsikirjoittajien liiton toimintaan, vaan että käsikirjoittajien liitto keskittyi työntekijöiden oikeuksiin ja tasa-arvoon. Kuitenkin esimerkiksi Reynold Humphries on liittänyt työntekijöiden järjestäytymisen ja fasisminvastaisuuden nimenomaan kommunistisen

¹⁴¹ Humphries 2008, 17.

¹⁴² Casty 2009, 38.

¹⁴³ Cole 1981, 153–154.

puolueen agendaksi.¹⁴⁴ Myös historioitsija Paul Buhle on todennut, että kommunistisen puolueen yhtenä merkittävänä tavoitteena on ollut työntekijöiden järjestäytyminen Hollywoodissa. Kommunisteille oli kuitenkin yhtä lailla tärkeää niin näyttelijöiden ja käsikirjoittajien kuin myös vähemmän näkyvien ammattikuntien järjestäytyminen. Kommunistisen puolueen tärkeimmät tavoitteet olivat Buhlen mukaan fasisminvastaisuuden ja järjestäytymisen ajaminen, mutta myös eri ihmisryhmien välisten tasa-arvon ajaminen. Esimerkiksi Yhdysvaltain mustan väestön oikeudet eivät muille poliittisille liikkeille olleet merkittävä agenda.¹⁴⁵ Cole siis mainitsee käsikirjoittajien liiton tavoitteina täysin samat tavoitteet, mitkä on liitetty kommunistisen puolueen tavoitteiksi. Silti hän ei koe, että kommunistinen puolue vaikutti käsikirjoittajien liiton toimintaan.

Kertoessaan liittymisestään kommunistisen puolueen jäseneksi Cole mainitsee ideologiset lähtökohdat yhtenä syynä. Kommunistisen puolueen ideologia vahvisti hänen lapsuudessaan ja nuoruudessaan syntynyttä arvomaailmaa. Hän ei kerro omasta toiminnastaan kommunistissa puolueessa läheskään yhtä kattavasti kuin mitä hän kertoo toiminnastaan ammattiliitossaan. Hän kuitenkin mainitsee lyhyesti, että toimi aktiivisesti sekä käsikirjoittajien ammattiliitossa, että kommunistisessa puolueessa. Toiminta näissä molemmissa sosiaalisissa ryhmissä oli siis osana hänen sosiaalista identiteettiään, kuten myös hänen päivätyönsä käsikirjoittajana. Merkittävää on se, että kirjoittaessaan toiminnastaan sellaisissa sosiaalisissa ryhmissä kuten ammattiliitto ja kommunistinen puolue, hän korostaa toimintaansa ammattiliitossa paljon enemmän kuin toimintaansa kommunistisessa puolueessa. Vaikka hän ei mitenkään salaile olleensa kommunisti, hän jossain määrin vähättelee omaa toimintaansa puolueessa. Hän korostaa tässä kohtaa kertomustaan identiteettiään käsikirjoittajana ja ammattiliittoaktiivina enemmän kuin identiteettiään kommunistina.

3.1.3. Parempi maailma kommunistisen puolueen turvin

Myös Edward Dmytryk ottaa kirjassaan esiin sen, mitä kautta hän liittyi kommunistisen puolueen jäseneksi. Hän kirjoittaa, että ennen kommunistista puoluetta hän ajautui mukaan erilaisiin kansalaisjärjestöihin. Hän kokee järjestötoimintaan ryhtymisen selvänä jatkumona uusille aatteille, joita hän oli omaksunut Hollywoodiin muualta saapuneilta taiteilijoilta. Hän

¹⁴⁴ Humphries 2008, 17.

¹⁴⁵ Buhle 1995, 103.

perustelee järjestötoimintaansa siten, että uudet ajatukset eivät riitä muuttamaan mitään vaan niiden tueksi tarvitaan myös konkreettista toimintaa.¹⁴⁶

Dmytryk kirjoittaa omasta järjestötoiminnastaan melko suurpiirteisesti, mainiten järjestötoimintansa syyksi vain fasismin- ja sodanvastaisuuden. Kuitenkin esimerkiksi elokuva-alan kommunismista kirjoittanut Alan Casty ottaa esiin teoksessaan Dmytrykin osallisuuden järjestössä nimeltään *Hollywood Democratic Committee*, joka lyhennetään kirjaimilla HDC. Kyseinen järjestö oli lyhyesti toiminnassa toisen maailmasodan aikana, jonka jälkeen sen rippeistä muodostettiin uusi poliittinen järjestö, ICCASP¹⁴⁷. HDC-järjestöllä oli laaja kannattajakunta ja järjestön hallituksessa oli Castyn mukaan useita kommunisteja, kuten esimerkiksi Hollywoodin kommunistien johtaja John Howard Lawson, ja sekä Lester Cole että Edward Dmytryk. Kyseinen järjestö esimerkiksi tuki Yhdysvaltain presidentti Franklin D. Rooseveltin uudelleenvalintaa vuoden 1944 vaaleissa.¹⁴⁸ Dmytryk ei mainitse kyseistä järjestön sisäpoliittista agenda teoksessaan. Hän ei muutenkaan korosta olleensa kovinkaan aktiivinen kyseisessä järjestössä, vaikka mainitseekin siihen kuuluneensa. Järjestöön liittymisen syyksi Dmytryk kertoo omalla kohdallaan sodanvastaisuuden ja mainitsee järjestön koostuneen pääosin kommunisteista.¹⁴⁹ Castyn teoksen perusteella Dmytryk kuitenkin oli johtavassa asemassa HDC-järjestössä, joka koostui pääosin kommunisteista ja heidän kannattajistaan. Dmytryk ei itse korosta roolinsa merkittävyyttä kyseisen järjestön toiminnassa.

Dmytryk kertoo enemmän vain toiminnastaan *People's Educational Center* -nimisessä kansalaisjärjestössä. Hän alkoi pitää kyseisen järjestön luentoja elokuvaohjauksesta ja -leikkauksesta. Kyseinen järjestö muutti pian pysyviin tiloihin, ja Dmytryk sai oman kurssin vastuulleen. Hän sai pian tietää, että järjestön olivat perustaneet ja sitä rahoittivat eräät elokuvateollisuuden kommunistit. Tässä kohtaa Dmytryk mainitsee, että tieto oli hänestä mielenkiintoinen eikä toiminut pelotteena hänen omalle toiminnalleen järjestössä. Päinvastoin, hän piti järjestön toimintaa korvaamattomana ja erittäin hyödyllisenä kaikille ihmisille. Esimerkiksi elokuvantekoa ei voinut opiskella kovinkaan monessa yliopistossa, eikä niissäkään ollut kovin tasokasta opetusta. Tämän vuoksi järjestötoiminta oli Dmytrykin mukaan hyvin

¹⁴⁶ Dmytryk 1996, 6.

¹⁴⁷ Kyseessä oli kansallinen järjestö, jolla oli poliittiset tavoitteet, ja johon kuului elokuva-alan eri ammattien edustajia. Lyhenne ICCASP tulee sanoista *Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions*. Hollywoodin jaoston lyhenne oli HICCASP. Katso Casty 2009, 69.

¹⁴⁸ Casty 2009, 69.

¹⁴⁹ Dmytryk 1996, 7. Dmytryk kirjoittaa HDC -järjestöstä sen myöhemmällä nimellä HICCASP.

tärkeää. Dmytryk kertoo, että vaikka hän oli osallisena erinäisissä järjestöissä, hän halusi tehdä enemmän. Hän koki, etteivät republikaanipuolue tai demokraattipuolue tehneet mitään sen eteen, että saisivat nuoret liikkeelle. Hänen mukaansa ainoastaan kommunistit välittivät. Hän kertoo, ettei ollut koskaan aiemmin miettinyt kommunistiseen puolueeseen liittymistä ennen vuotta 1944. Kun häntä tuolloin lähestyttiin, hän oli valmis puolueen jäseneksi.¹⁵⁰ Järjestötoiminnastaan kertoessaan Dmytryk ikään kuin vähättelee omaa osallisuuttaan ja rooliaan fasisminvastaisissa järjestöissä. Ainoa järjestö, jonka toiminnasta hän kertoo enemmän, on se, missä hän piti luentoja elokuvaohjauksesta. Myös tässä kohtaa Dmytryk korostaa identiteettiään elokuvantekijänä kommunistisen identiteetin sijaan.

Kommunistinen puolue oli jo 1930-luvulta alkaen ollut aktiivinen ja Yhdysvaltojen radikalismiin perehtyneen Paul Buhlen mukaan johtava fasisminvastainen taho Hollywoodissa. Juuri kommunistisen puolueen pitkä toiminta fasisminvastaisuuden asialla teki vasemmistolaisuudesta ja fasisminvastaisuudesta Hollywoodissa melko tavallista ja erityisen suosittua. Vaikka puolueella oli vihollisia, sillä oli jäsenten lisäksi myös kannattajia jotka eivät kuuluneet kommunistiseen puolueeseen.¹⁵¹ Koska kommunistinen puolue oli aktiivinen fasisminvastaisuudessa ja tasa-arvon edistämisessä, puolueeseen kuulumattomuus oli Hollywoodissa yhtä kuin fasisminvastaisuudesta ja tasa-arvosta piittaamattomuus.¹⁵² Dmytrykin liittyessä puolueeseen sillä oli siis jo vankka jalansija Hollywoodissa fasisminvastaisen toiminnan etulinjassa, jonka ansiosta fasisminvastaisuudesta oli tullut Hollywoodissa uusi normaali. Tämän tyyppinen suhtautuminen fasisminvastaisuuteen ja kommunistisen puolueen toimintaan välittyy myös Edward Dmytrykin kertomuksesta.

Kaiken kaikkiaan fasisminvastaiset järjestöt olivat lisänneet suosiotaan Hollywoodissa 1930-luvulla. Fasisminvastaisten järjestöjen huomio kiinnittyi pikemminkin Eurooppaan Yhdysvaltojen sijasta. Tämä korostui erityisesti vuoden 1933 jälkeen, jolloin Adolf Hitler nousi valtaan Saksassa. Esimerkiksi elokuva-alan historiaa tutkinut Reynold Humphries tähdentää, että Yhdysvalloissa, erityisesti Hollywoodissa, toimineet fasisminvastaiset järjestöt keskittivät pääosin muun maailman tapahtumiin, esimerkiksi Espanjan sisällissodan vastustamiseen sekä Mussolinin ja Hitlerin politiikan vastustamiseen. Euroopassa tapahtuva fasistinen kehitys oli Humphriesin mukaan omiaan yhdistämään Hollywoodin radikaalit,

¹⁵⁰ Dmytryk 1996, 7.

¹⁵¹ Buhle 1995, 103.

¹⁵² Buhle ja Wagner 2002, 46.

vasemmiston ja liberaalit fasisminvastaiseen toimintaan erinäisissä järjestöissä. Poliittisista ryhmittymistä kommunistit olivat kaikista aktiivisimpia järjestöissä. Toimimalla järjestöissä kommunistit saivat monet ei-kommunistit kiinnostumaan toiminnastaan. Monista fasismia vastustavista henkilöistä tuntui siltä, että ainoastaan kommunistit tekivät jotain maailman tilan eteen, jotta maailmasta tulisi parempi paikka.¹⁵³ Myös Edward Dmytryk ottaa saman asian esiin kertoessaan, miksi alkujaan liittyi erinäisiin kansalaisjärjestöihin ja sitä kautta kommunistisen puolueen jäseneksi. Vaikka Dmytryk ei ollut ollut aikaisemmin poliittisesti valveutunut, sota ja muuttuva yhteiskunta sai hänet osallistumaan yhteiskunnalliseen toimintaan ja sitä kautta liittymään kommunistisen puolueen jäseneksi.

Kommunistiseen puolueeseen liittymisestä Dmytryk kirjoittaa, että hänet kutsuttiin erään elokuvaohjaajan kotiin, jossa oli paikalla noin parikymmentä henkilöä. Hän kertoo, että tuli paikalle kuuntelemaan mistä oikeastaan on kyse. Monet muutkin olivat tulleet paikalle uteliaisuudesta. Paikalla oli myös esimerkiksi Alvah Bessie, josta tuli myöhemmin yksi Hollywoodin kymmeniköstä. Kun tapaaminen oli päättynyt, kaikille jaettiin jäsenyyshakemukset, ja Dmytryk kertoo täyttäneensä sen ilman epäilyksen häivää. Hän sai tapaamisessa puoluekirjansa ja lyhyen johdannon kommunistisen puolueen sääntöihin. Säännöissä puhuttiin puolueen tavoitteista, jotka olivat esimerkiksi ihmisten riistämisen lopettaminen, sortojen ja sotien lopettaminen maailmassa ja ihmisten keskinäisen veljeyden saavuttaminen maailmassa. Kirjasessa ei ollut mainintaa vallankumouksesta, väkivallasta tai terrorismista vaan siinä keskityttiin lupauksiin ihmisten perustuslaillisista oikeuksista luoda täydellinen maailma. Puolueen tavoitteisiin liittyen hän mainitsee, että pettymys puolueeseen alkoi kuitenkin hitaasti kehittyä, vakka unelmat olivat sitkeässä ja niistä oli vaikea luopua.¹⁵⁴ Myös esimerkiksi Humphries on maininnut, että monet kommunistiseen puolueeseen liittyneet eivät olleet kuulleet kommunistisen puolueen tavoittelevan vallankumousta.¹⁵⁵

Toiminnastaan ammattiliitoissa Dmytryk kirjoittaa sen verran, ettei ollut ollut varsinainen järjestöaktiivi vaan oli jäsenenä oman alansa ammattiliitoissa. Tämän vuoksi kommunistisen puolueen toimintatavat aiheuttivat hänessä hämmennystä. Hän kirjoittaa, ettei kuulunut mihinkään tiettyyn kommunistiseen ryhmään tai jaostoon vaan kävi eri kokouksissa joka kerta. Hänen mukaansa tämä johtui siitä, että heidän osastonsa johtaja ei osannut päättää, mihin

¹⁵³ Humphries 2008, 17–18.

¹⁵⁴ Dmytryk 1996, 8–9.

¹⁵⁵ Humphries 2008, 17.

ryhmään hän parhaiten sopisi jäseneksi. Dmytryk kirjoittaa, että hän oli elokuva-ohjaajien ammattiliitosta *Screen Directors Guild*:sta nimekkäin, jonka kommunistinen puolue oli saanut värvättyä jäseneksi. Tämän he myös halusivat hyödyntää. Dmytrykin käydessä tapaamisissa jokaisella ryhmällä oli eri agenda. Hän ei käynyt saman ryhmän tapaamisissa kuin kerran eikä hän tämän vuoksi tavannut samoja ihmisiä uudelleen. Hän ei siis juurikaan tutustunut muihin kommunisteihin. Lopulta hän löysi ryhmän, jonka agenda oli hänelle tärkeä. Kyseessä oli erään rodullisen konfliktin ratkaisu, ja tätä suunnitelmaa Dmytryk pystyi tukemaan.¹⁵⁶

Dmytrykin kertomus kommunistisen puolueen toiminnasta valaisee hieman sitä, että etnisten ryhmien välinen tasa-arvo oli myös yksi Hollywoodin kommunistisen puolueen toiminnan kulmakivistä. Esimerkiksi Reynold Humphries kirjoittaa, että niin sanotut rodulliset tasa-arvokysymykset toivat Hollywoodissa yhteen ihmisiä monista eri poliittisista taustoista. Yhdysvaltain kommunistinen puolue oli poikkeuksellinen järjestö juuri rodullisten tasa-arvokysymysten kohdalla, sillä se kannatti tasa-arvoa näkyvämmiin kuin mikään muu vastaava enimmäkseen valkoisista ihmisistä koostuva järjestö. Humphriesin lisäksi myös Paul Buhle korostaa kommunistisen puolueen poikkeuksellista tasa-arvon ja mustan väestön oikeuksien agenda.¹⁵⁷ Hollywoodilla elokuvateollisuuden keskittymänä oli itsessään näkyvä rooli eri ihmisryhmien tasa-arvon edistämisessä. Koska Hollywoodissa tehtiin elokuvia, niitä levitettiin myös eteläisiin osavaltioihin, joissa asui paljon mustia, ja joissa ihmisten välinen tasa-arvo oli kaukana. Elokuvia haluttiin levittää myös etelään, mahdollisimman suurten voittojen toivossa. Tämä oli omiaan lisäämään tietoisuutta Hollywoodissa, sillä elokuvien sisältö saattoi myös olla mukautettu mustalle väestölle. Jos elokuvassa oli liikaa rasismia, sitä ei voitu viedä eteläisiin osavaltioihin.¹⁵⁸ Tämä voi viitata siihen, että myös elokuvantekijöiden asenne tasa-arvokysymyksiin oli sallivampi kuin muun väestön. Edward Dmytrykin kertoman perusteella ihmisten välinen tasa-arvo oli erittäin tärkeä yhteiskunnallinen tavoite. Kommunistisen puolueen toiminta tasa-arvon edistämiseksi oli siis Dmytrykille yksi syy olla mukana puolueessa.

Edward Dmytryk kirjoittaa melko vähän niistä sosiaalisista ryhmistä, joihin hän kuului. Ammattinsa kautta hän kuului ammattiliittoon, mutta liiton toiminta ei ollut osana hänen elämäänsä vaan hän oli liitossa niin sanottu rivijäsen. Ammattiliitto ei ollut hänelle hänen

¹⁵⁶ Dmytryk 1996, 10–11.

¹⁵⁷ Humphries 2008, 11; Buhle 1995, 103.

¹⁵⁸ Humphries 2008, 10–11.

kertomuksensa mukaan merkittävä sosiaalinen ryhmä. Hänen ammattiliitostaan ei myöskään ollut kovinkaan monia kommunistiseen puolueeseen liittyneitä eikä hänellä ollut juurikaan tuttuja kommunistisessa puolueessa. Tämä vaikutti hänen kertomuksensa mukaan siihen, ettei hän koskaan kotiutunut kommunistisen puolueen toimintaan. Hän ei luonut pysyviä ystävyssuhteita kommunistisen puolueen jäsenten keskuudesta, eikä kommunistisesta puolueesta tullut hänelle merkittävää sosiaalista ryhmää. Dmytrykille tavoitteet paremmasta maailmasta ja ihmisten välinen tasa-arvo olivat hänen kertomansa mukaan syitä, jonka vuoksi hän liittyi puolueeseen. Hän korostaa sosiaalisena identiteettinä järjestöaktivismia. Hän on kertomansa perusteella kuitenkin järjestötoiminnassakin enemmän elokuvaohjaaja kuin poliittinen aktivisti, sillä hän korostaa pitämiään luentoja ja vähättelee kaikkea muuta järjestötoimintaa. Elokuvantekijän identiteetti näyttäytyy tässä kohtaa hänen kertomustaan vahvempana kuin poliittisen järjestöaktiivin identiteetti.

3.2. Sosiaalisten identiteettien yhteentörmäys

Yksilön sosiaaliset identiteetit voivat näyttäytyä henkilöiden narratiiveissa monella tavalla. Ne muodostavat kuitenkin usein yhtenäisen narratiivin, joka on kertomuksessa pysyvä. Tästä yhtenäisyydestä huolimatta narratiiveihin sisältyy usein vuoropuhelua henkilöiden ja erilaisia narratiivisia näkökantoja esittävien ryhmien kanssa. Yksilöiden sosiaalinen identiteetti koostuu niistä sosiaalisista ryhmistä, joihin henkilö itse identifioi itsensä, tai joihin ympärillä olevat ihmiset tai yhteiskunta yksilön mieltää kuuluvaksi. Yksilön sosiaalinen identiteetti muodostuu käytännössä usein siten, että yksilö on jonkin ryhmän tunnistettava jäsen, tai hänellä on näkyvä rooli jossain sosiaalisessa ryhmässä.¹⁵⁹ Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten Colen ja Dmytrykin identiteetit elokuvantekijöinä ja osana elokuvantekijöiden ammattikuntaa näyttäytyy heidän kertomuksissaan, ja miten he kertovat kommunismin sopineen yhteen tämän identiteetin kanssa. Erityisenä tarkastelun kohteena on se, millä tavoin kommunismi on heidän kertomansa mukaan vaikuttanut heidän ammattinsa harjoittamiseen. Toisin sanoen, onko heidän kertomuksensa yhteneväinen, vai ovatko heidän poliittiset ideologiansa ja ammatillinen identiteettinsä ristiriidassa keskenään?

¹⁵⁹ Barresi 2006, 202–203.

3.2.1. Elokuvienv kirjoittamisen merkitys Lester Colelle

Lester Colen ammatillinen identiteetti elokuvantekijänä ja käsikirjoittajana nousee esiin merkittävänä seikkana hänen omaelämäkerrassaan. Hän kirjoittaa useaan otteeseen siitä, että kirjoittaminen oli hänelle tärkeää. Hän ei kuitenkaan halunnut kirjoittaa pelkästään myydäkseen käsikirjoituksia, vaan myös ottaakseen esiin hänelle tärkeitä teemoja ja tuoda niitä julki. Tämän johdosta on perusteltua kysyä, miten Cole kommentoi kirjassaan kommunistien väitettyä vaikutusta Hollywood-elokuvien sisältöön? Tämän kysymyksen pohjalta voi myös laajemmin tarkastella sitä, miten Colen kommunistinen identiteetti sopi yhteen hänen ammatillisen identiteettinsä kanssa.

Omaelämäkerrassaan Cole kirjoittaa, että elokuvien ja näytelmien kirjoittaminen herätti hänessä ristiriitaisia tunteita. Hänen oli vaikea kirjoittaa myyviä käsikirjoituksia, jotka usein olivat kevyitä komedioita. Maailmanpoliittinen tilanne ja pitkä lama-aika Yhdysvalloissa sai hänet tuntemaan, että hänen mielestään turhista aiheista kirjoittaminen oli hyödytöntä. Hän halusi vaikuttaa kirjoittamisen kautta. Hänellä oli 1930-luvun puolivälissä erinäisiä lyhyempiä työprojekteja käsikirjoittajana eri elokuvayhtiöillä. Työtilanne oli edelleen heikko, ja hänen työnsaantiaan alkoi vaikeutua myös muissa elokuvastudioissa kuin MGM:ssä. Tämä johtui Colen mukaan hänen aktiivisuudestaan käsikirjoittajien liitossa. Hän sai lopulta töitä pienemmästä elokuvatuotantoyhtiöstä nimeltä Republic, jossa hänen ensimmäinen yhteiskunnallisesti kantaottava elokuvansa syntyi. Elokuva oli nimeltään *The President's Mystery* ja se valmistui vuonna 1936. Hän, yhdessä toisen käsikirjoittajan kanssa, oli kirjoittanut elokuvan henkilöhahmoiksi riistettyjä työntekijöitä ja epätoivoisia maanviljelijöitä, jotka yhdistävät voimansa suuryritystä vastaan. Tuotantoyhtiön omistaja ei aluksi julkaissut elokuvaa, sillä hänen mukaansa se oli kommunistista propagandaa ja auttaisi liikaa Yhdysvaltain silloisen presidentin Franklin D. Rooseveltin uudelleenvalinnassa. Kun Roosevelt voitti vaalit, elokuva pääsi levitykseen ja menestyi hyvin siihen nähden, että se oli pienen elokuvayhtiön tuotos.¹⁶⁰ Esimerkiksi Hollywoodin radikalismia tutkinut Paul Buhle on ottanut esiin sen, että ennen Rooseveltin uudelleenvalintaa kaikki hänen politiikkaansa viittaava sisältö poistettiin elokuvista. Buhle mainitsee myös, että käsikirjoittajat olivat tottuneet tämänkaltaiseen sensuuriin koskien poliittisia aiheita elokuvissa.¹⁶¹ Kuitenkin 1930-luvun loppupuolella fasisminvastaiset sisällöt elokuvissa alkoivat yleistyä Euroopassa

¹⁶⁰ Cole 1981, 140–150.

¹⁶¹ Buhle 1995, 105.

lisääntyvän fasismin vuoksi. Buhlen mukaan vasemmistolaisilla käsikirjoittajilla oli etulyöntiasema tämän kaltaisten elokuvien tekemiseen, sillä heillä muun muassa järjestötoiminnan kautta kertynyttä oli kokemusta fasisminvastaisuudesta ja juutalaisten oikeuksien puolustamisesta.¹⁶² Tämä kertoo siitä, että Hollywoodissa reagoitiin elokuvien kautta vallitsevaan ilmapiiriin niin sisäpolitiikassa kuin maailmanpolitiikassakin.

Cole mainitsee, että elokuvien sisältö alkoi muutenkin muuttua 1930-luvun puolivälin jälkeen. Iloiset ja viihdyttävät elokuvat olivat aiemmin olleet tuottajien suosiossa, sillä ne menestyivät perinteisesti hyvin, eritoten lama-aikana. Colen mukaan *Federal Theater Projectin* poliittisten näytelmien menestys sai elokuvateollisuuden kiinnostumaan laajemmin yhteiskunnallisista elokuva-aiheista. Pian Hollywoodissa alettiin tehdä elokuvia aiheista, jotka olivat yhteiskunnallisesti enemmän kantaottavia. Cole kuitenkin tähdentää, että elokuvien tuottajien maailmankuva ei ollut muuttunut, vain heidän näkemyksensä siitä, minkälaiset elokuvat menestyvät.¹⁶³ Muun muassa Paul Buhle on artikkelissaan kirjoittanut Hollywoodissa tehdyistä elokuvista, jotka olivat teemoiltaan yhteiskunnallisia. Esimerkiksi Warner Brothers -elokuvayhtiössä tehtiin useita elokuvia, jotka käsitelivät muun muassa lama-aikaa ja köyhimpien ihmisten elämää.¹⁶⁴ Elokuvahistorioitsija Reynold Humphries puolestaan ottaa kirjassaan esiin Colen käsikirjoittamia elokuvia, jotka käsittelevät sota-aiheita. Elokuva *Hostages*¹⁶⁵ vuodelta 1943 käsitteli natsien vangeiksi ottamia tšekkejä, ja *None Shall Escape*¹⁶⁶ vuodelta 1944 puolestaan juutalaisten koettelemuksia natsi-Saksassa. Humphriesin mukaan molemmat elokuvat nostavat esiin sekä eettisiä että poliittisia kysymyksiä.¹⁶⁷ Cole siis pääsi kirjoittamaan elokuvia myös vakavammista aiheista, kuten hän oli halunnutkin.

Kertoessaan kirjoitustöistään ja kirjoittamisen merkityksestä hänelle itselleen, Cole painottaa useaan otteeseen sitä, että hän halusi kirjoittamisellaan vaikuttaa yhteiskunnallisiin asioihin. Hän ei kuitenkaan suoranaisesti mainitse sitä, että halusi kommunistina sisällyttää elokuviinsa kommunistista sisältöä, vaan pikemminkin kirjoittaa teemoista, jotka herättäisivät katsojat pohtimaan esimerkiksi yhteiskunnallista epätasa-arvoa. Hänen kirjoittamansa perusteella voi

¹⁶² Buhle 1995, 106.

¹⁶³ Cole 1981, 164–165.

¹⁶⁴ Buhle 1995, 105.

¹⁶⁵ Elokuvan tekijä- ja julkaisutiedot löytyvät *Internet Movie Database* -sivustolta osoitteesta [https://www.imdb.com/title/tt0036017/]. Luettu 22.10.2018.

¹⁶⁶ Elokuvan suomenkielinen nimi on *Heidät tuomitaan*. Tiedot *Internet Movie Database*:sta, osoitteesta [https://www.imdb.com/title/tt0037136/?ref_=nv_sr_1]. Luettu 22.10.2018.

¹⁶⁷ Humphries 2008, 54.

jossain määrin havaita tyytymättömyyttä siihen, että hän taloudellisen tilanteensa vuoksi joutui välillä kirjoittamaan sellaisia käsikirjoituksia, jotka olivat myyviä. Hänelle ei käsikirjoittajana riittänyt, että käsikirjoitus ostettiin, vaan hän halusi myös sen sisällön olevan hänelle merkityksellinen. Hänen ammatilliseen identiteettiinsä vaikutti siis jossain määrin hänen identiteettinsä kommunistina, mutta vielä enemmän siihen vaikutti hänen arvomaailmansa ja ideologinen pohjansa.

1930-luvusta lähtien käsikirjoittajat Hollywoodissa olivat yksi aktiivisimmista ammattikunnista monissa poliittisesti värityneissä järjestöissä. Heillä oli ammattinsa puolesta mahdollisuus vaikuttaa suuren yleisön asenteisiin ja levittää poliittista ideologiaansa. Käsikirjoittajat olivat kuitenkin usein hyvin tietoisia siitä, miten vaikeaa elokuvaan on lisätä poliittista sisältöä. Esimerkiksi kommunistisen puolueen Hollywoodin jaoston johtaja John Howard Lawson on kommentoinut asiaa sanomalla, ettei käsikirjoittajilla ollut lopullista valtaa elokuvien sisällön suhteen. Sen sijaan elokuvatuottajat tekivät kaikki lopulliset päätökset siitä, mitä elokuva tulee sisältämään. Hollywoodissa saattoi siis olla hankala sisällyttää elokuvaan radikaaleja ajatuksia, sillä tuottajat valvoivat elokuvien tekoprosesseja niin huolellisesti. Tästä johtuen kommunistinen puolue keskittyi vaikuttamaan elokuvien sisältöön siten, että elokuvien sisällöt tukivat esimerkiksi Franklin D. Rooseveltin *New Deal* -politiikkaa.¹⁶⁸ Kommunistisen puolueen vaikutus elokuvien sisältöön on kokonaisuutena kuitenkin ollut vähäinen, sillä puolue ei ollut kovinkaan kiinnostunut siitä, millaisia elokuvia käsikirjoittajat kirjoittivat. Sen sijaan kommunistinen puolue keskittyi siihen, miten paljon käsikirjoittajat saivat kerättyä puolueelle varoja, ja miten suurena houkuttimena käsikirjoittajien nimet järjestöissä toimivat uusien jäsenten värväyksessä. Myös ammattiliittotoiminta oli puolueelle tärkeämpää kuin elokuvien sisältöön vaikuttaminen.¹⁶⁹ Tämän perusteella voisi olettaa, ettei Hollywoodin käsikirjoittajilla ollut kovinkaan vaikeaa sovittaa yhteen heidän ammatillista identiteettiään kommunistisen puolueen toiminnan kanssa. Lester Colen omaelämäkerrasta välittyvät kuitenkin Colen pohdinnat siitä, miten hän voisi tehdä työstään käsikirjoittajana hänelle entistä merkityksellisemmäksi.

Vaikka Cole ei omien sanojensa mukaan halunnut kirjoittaa pelkästään toimeentulon vuoksi, hän päätyi välillä tekemään niin. Koska Colen teos on omaelämäkerta, hän kertoo uransa

¹⁶⁸ Krutnik et al. 2007, 3–5.

¹⁶⁹ Ceplair 2008a, 332.

tapauksia ja omaa etenemistään elokuva-alalla tasaisin väliajoin. Hän kertoo, että kun hän päätyi Universal-yhtiölle töihin, hänen urakehityksensä jatkui ja myös hänen rahallinen tilanteensa koheni. Hän ei kuitenkaan ollut tyytyväinen kirjoittamiinsa töihin sisällöllisesti, vaan koki että hän ei saanut työstään täyttä tyydytystä. Hän kertoo pohtineensa, miten hän marxilaisena voisi vaikuttaa elokuvien sisältöön. Voiko hän tuoda elokuvien sisältöön lisää luovuutta, vai onko hänen roolinsa käsikirjoittajana esimerkiksi edistää ammattiliittojen toimintaa? Tässä kohtaa hän mainitsee, että eritoten käsikirjoittajia syytettiin vuosien ajan siitä, että he (jotka olivat ammattiliittoaktiiveja tai oletettuja kommunisteja) yrittivät sisällyttää elokuviin kumouksellista propagandaa. Elokuvien sisältöön oli Colen mukaan kuitenkin mahdotonta lisätä mitään kovin radikaalia, sillä se olisi heti huomattu ja poistettu käsikirjoituksesta. Hänen mukaansa elokuvat ovat kuitenkin aina jossain määrin poliittisia. Myös elokuvat, jotka viihteellisyydellään irtisanoutuvat poliittisista aiheista ovat Colen mukaan poliittisia, sillä ne kieltävät vallitsevan todellisuuden. Mutta lopulta Cole on sitä mieltä, ettei hän koskaan varta vasten lisännyt kirjoittamiinsa elokuviin omia poliittisia mielipiteitään. Hän sanoo, että hänen poliittinen ajattelunsa näkyi lähinnä henkilöhahmojen asenteissa ja mielipiteissä.¹⁷⁰

Colen kirjoittaman perusteella on siis selvää, että hän pohti paljonkin sitä, onko hänellä jopa velvollisuus lisätä elokuviin poliittista sisältöä. Koska hän oli tunnettu ammattiliittoaktiivi ja epäilty kommunisti, hänen käsikirjoituksiinsa suhtauduttiin usein hänen kertomansa mukaan hieman varauksellisesti. Colen kirjoittaman perusteella on selvää, että hänen identiteettinsä kommunistina ja käsikirjoittajana olivat välillä ristiriidassa keskenään. Hän ratkaisi tämän ristiriidan kirjoittamalla yhteiskunnallisesti kantaaottavampia käsikirjoituksia, muttei omien sanojensa mukaan lisännyt niihin suoranaisesti kommunistista sisältöä. Välillä hän joutui rahan saamiseksi kirjoittamaan sitä mitä häneltä pyydettiin, eikä hän saanut kirjoittamisesta tuolloin kovinkaan paljoa irti. Lester Colen luoviminen kahden maailman, elokuvateollisuuden ja kommunismin, välillä sekä kahden sosiaalisen identiteetin, käsikirjoittajan ja kommunistin, välillä ei siis aina onnistunut häneltä täydellisesti.

¹⁷⁰ Cole 1981, 158–159.

3.2.2. Elokuvantekijä kohtaa kommunistisen puolueen tavoitteet

Edward Dmytryk kertoo elokuvien tekemisestä ja sen merkityksestä hänelle itselleen hyvin toisenlaisen tarinan kuin mitä Lester Cole. Kun hän ottaa esiin elokuvien tekemisen ja kommunistisessa puolueessa toimimisen yhteensovittamisen, hänelle on hyvin selvää, kumpaa hän priorisoi omassa elämässään. Dmytryk kirjoittaa, että kommunistinen puolue ja sen toiminta olivat hänen elämässään toissijaista. Hänen tärkeimpänä huolenaiheenaan oli elokuvanteko. Toisen maailmansodan ollessa käynnissä, hänen tehtävänänsä oli olla mukana tekemässä sotapropagandaelokuvia. Tällaisten elokuvien tarkoituksen oli kotirintaman työntekijöiden motivoiminen ja hyvän hengen luominen. Dmytrykin viimeinen sotapropagandaelokuva oli *Back to Bataan*¹⁷¹ vuodelta 1945, joka sai Yhdysvalloissa hyvän vastaanoton huolimatta siitä, että sota oli jo loppunut elokuvan tultua levitykseen. Hieman ennen tämän elokuvan julkaisua vuonna 1945 Dmytryk ryhtyi tekemään elokuvaa, joka hänen omien sanojensa mukaan avasi hänen silmänsä ja mielensä. Kyseessä oli elokuva nimeltä *Cornered*¹⁷², jota hän valmisti yhdessä Adrian Scottin kanssa.¹⁷³

Ennen kuin Dmytryk alkaa kertoa hänelle käänteentekevästä elokuvasta *Cornered*, Dmytryk mainitsee tehneensä toisen maailmansodan aikana propagandaelokuvia, joilla oli fasisminvastainen sanoma. Hän ei kirjassaan perustele näiden poliittista sanomaa sisältävien elokuvien tekemistä sen enempää, kuin että niiden tarkoituksena oli pitää kotirintamalla ihmisten toiveita ja hyvää mieltä yllä. Merkittävänä seikkansa tässä asiassa voidaan pitää sitä, että hän yhdessä monien muiden elokuvantekijöiden kanssa oli mukana tekemässä propagandaelokuvia. Esimerkiksi elokuvien sisältöjä tutkineiden Krutnikin ja muiden teoksessa todetaan, että useat myöhemmin Hollywoodin kymmenikön jäseninä tunnetut henkilöt olivat olleet mukana tekemässä toisen maailmansodan aikana propagandaelokuvia. Tällöin heillä oli konkreettista kokemusta siitä, miten tehdä poliittista propagandaa sisältäviä elokuvia. Myös Edward Dmytryk oli yksi heistä, esimerkiksi ohjaamallaan elokuvalla *Tender Comrade* vuodelta 1943.¹⁷⁴ Kyseisestä elokuvasta esimerkiksi Paul Buhle on maininnut, että se oli neuvostomielinen. Buhle kuitenkin lisää, että propaganda-elokuvastatuksestaan

¹⁷¹ Suomeksi elokuva tunnetaan nimellä *Viidakkosissit*. Katso esimerkiksi *Internet Movie Database* [https://www.imdb.com/title/tt0037522/?ref_=nm_flmg_dr_35]. Luettu 26.9.2018.

¹⁷² Elokuva on suomennettu nimellä *Kostaja*, katso esimerkiksi *Internet Movie Database* [https://www.imdb.com/title/tt0037615/?ref_=nm_flmg_dr_34]. Luettu 26.9.2018.

¹⁷³ Dmytryk 1996, 15–17.

¹⁷⁴ Krutnik et al. 2007, 4. Elokuvan *Tender Comrade* tiedot löytyvät *Internet Movie Database* -sivustolta osoitteesta [<https://www.imdb.com/title/tt0036418/>]. Luettu 22.10.2018.

huolimatta elokuva ei välttynyt sensuurilta, vaan esimerkiksi sanat jotka kuulostivat kommunismilta sensuroitiin elokuvista pois.¹⁷⁵ Dmytryk siis oli ohjannut toisen maailmansodan aikaan useita fasisminvastaisia propagandaelokuvia eikä pidä sitä kirjassaan mitenkään erikoisena valintana. Kyseisiä elokuvia oli myös sensuroitu ainakin käsikirjoituksen osalta, eikä Dmytryk mainitse asiasta kirjassaan. Kun hän jatkaa kertomista elokuvastaan *Cornered*, hän ei enää suostu siihen, että elokuvan sisältö sanellaan hänelle, vaikka hänellä on aikaisempaa kokemusta esimerkiksi propagandaelokuvista ja sensuurista.

Dmytryk ottaa kirjassaan melko alussa esiin sen, miten hän päätyi eroamaan kommunistisesta puolueesta niin pian. Eroon kommunistisesta puolueesta liittyi *Cornered*-elokuvan tekeminen, ja erityisesti elokuvan sisältö. Elokuvan teon aikana alkoi tapahtumaketju, joka päätti Dmytrykin toiminnan kommunistisessa puolueessa. Elokuvan käsikirjoitusta muokkaamaan oli palkattu John Wexley, joka lisäsi käsikirjoitukseen runsaasti poliittista propagandaa, sekä kommunistista että fasisminvastaista. Koska tämä propaganda oli hyvin näkyvää eikä palvellut Dmytrykin mukaan elokuvan juonta, käsikirjoitusta korjaamaan palkattiin toinen henkilö. Elokuvan viimeistelyvaiheessa elokuvan tekijät Dmytryk ja Scott kutsuttiin tapaamiseen, jossa oli läsnä komitea, joka koostui neljästä kommunistisen puolueen jäsenestä. Komiteassa mukana oli myös elokuvan yksi käsikirjoittajista, John Wexley. Wexley oli tyytymätön siihen, että hänen kirjoittamaansa oli poistettu elokuvasta, ja elokuvasta oli tämän myötä tullut fasismin vastaisen sijasta fasismin myönteinen. Hän halusi, että elokuvan poistetut kohtaukset kuvattaisiin uudelleen, mikä ei Dmytrykin mukaan ollut tässä kohtaa enää mahdollista. Myöskin muut paikalla olleet komitean jäsenet olivat tyytymättömiä tapahtuneeseen. Dmytrykin mukaan he halusivat saada niskoittelevat kommunistisen puolueen jäsenet kuriin, toisin sanoen osoittaa heille, mitä puoluekuri käytännössä merkitsi. Kyseessä ei lopulta ollut yksittäisen käsikirjoittajan tyytymättömyys sitä kohtaan, että hänen työtään on muokattu. Dmytrykin mukaan kyse oli puolueen keino hallita puolueeseen kuuluvia taiteilijoita. Mukana tapaamisissa oli ollut myös John Howard Lawson, jota pidettiin Hollywoodin kommunistien johtajana. Lawson ei suostunut tässä asiassa minkäänlaiseen kompromissiin, kyseessä oli hänelle periaatekysymys. Lawson sanoi lopulta Scottille ja Dmytrykille, että he voivat tästä lähin katsoa olevansa erotettuja puolueesta. Jos he jossain kohtaa päättävät hyväksyä puoluekurin, asiaa voidaan pohtia uudelleen. Dmytryk oli ollut puolueen jäsenenä vain hieman

¹⁷⁵ Buhle 1995, 109–110. Buhlen mukaan elokuvista sensuroitiin esimerkiksi sana *community* eli yhteisö, sillä se kuulostaa sanalta *communism* eli kommunismi. Katso Buhle 1995, 110.

yli vuoden, ja nyt hän oli omasta mielestään puolueesta vapaa. Todellisuudessa puolueesta eroaminen ei ollut ihan niin yksinkertaista, ja todellinen vapaus puolueesta koitti Dmytrykille vasta paljon myöhemmin.¹⁷⁶

Dmytrykin kuvaamat tapahtumat kielivät siitä, että kommunisteilla oli jonkinlaisia intressejä kontrolloida elokuvien sisältöä. Esimerkiksi Gerald Horne on teoksessaan kirjoittanut elokuvien merkityksestä niin vasemmistolle kuin oikeistollekin. Hänen mukaansa sekä poliittisen vasemmiston että oikeiston mielestä elokuvat olivat hyvin merkittävässä roolissa, niin investointeina kuin muunkin huomion kohteena.¹⁷⁷ Dmytryk tuo esiin kyseisen tapahtumaketjun, koska pitää sitä omien sanojensa mukaan silmiä ja mieltä avaavana. Elokuvien tekeminen oli hänen elämässään ensisijaisena intohimona, ja puolue pyrki vaikuttamaan hänen teokseensa väkipakolla. Hän ei halunnut suostua tähän, eikä se olisi ollut edes mahdollista, sillä elokuva oli jo kuvattu. Kommunistisen sanoman sisällyttäminen elokuvaansa ei ollut Dmytrykille tärkeää, varsinkin kun se olisi huonontanut lopputulosta. Hän ei ollut valmis uhraamaan työnsä jälkeä puolueen vuoksi. Vaikuttaa siltä, että juuri puolueen toimintatavat olivat Dmytrykille niitä tekijöitä, jotka ajoivat hänet kauemmaksi kommunismista. Dmytrykin kirjoittaman perusteella elokuvien tekeminen oli hänelle ensisijaisen tärkeää. Vaikka hän oli kommunistisen puolueen jäsen vielä, kun elokuvaa *Cornered* tehtiin, hän ei ollut valmis sisällöllisiin kompromisseihin kommunistisen puolueen vuoksi. Tämä johti hänen eroamiseensa (tai erottamiseensa) puolueesta. Samalla se johti myös Dmytrykin havahtumiseen ja huomaamiseen, ettei kommunistisen puolueen toiminta ollut sitä, mitä hän oli alun perin lähtenyt tavoittelemaan halutessaan luoda parempaa maailmaa. Kun sosiaaliset identiteetit olivat ristiriidassa keskenään Dmytrykin elämässä, hän valitsi toisen ja jättäytyi pois toisesta sosiaalisesta ryhmästä. Hän halusi olla elokuvantekijä ennen kaikkea, kun taas kommunistina olo ei ollut hänelle kovin tärkeää.

3.2.3. Elokvantekijä kommunistisella identiteetillä?

Lester Colen ja Edward Dmytrykin roolit eri sosiaalisissa ryhmissä ovat heidän kertomansa mukaan olleet osittain samanlaiset, mutta heidän kertomuksissaan on myös suuria eroja. Molemmat kertovat olleensa jäseniä erilaisissa fasisminvastaisissa kansalaisjärjestöissä. Molemmat myös kuuluivat oman alansa ammattiliittoon. Tässä kohtaa Colen toiminta eroaa

¹⁷⁶ Dmytryk 1996, 18–21.

¹⁷⁷ Horne 2001, 8.

Dmytrykin toiminnasta, sillä Cole kirjoittaa olleensa hyvin aktiivinen omassa ammattiliitossaan, kun taas Dmytryk oli omien sanojensa mukaan vain rivijäsen elokuvaohjaajien ammattiliitossa. Myös roolit kommunistisessa puolueessa eroavat, sillä Colella oli kommunistisessa puolueessa paljon tuttavita, ja hän kertoo olleensa aktiivinen puolueen toiminnassa. Dmytryk puolestaan ikään kuin ajautui puolueen jäseneksi, eikä koskaan juurtunut sen toimintaan. Kertoessaan toiminnastaan eri sosiaalisissa ryhmissä Cole ja Dmytryk valottavat eri sosiaalisia identiteettejään, asettaen painoarvoa tietyille identiteeteille muita enemmän.

Sekä Colen että Dmytrykin kertomuksissa heidän ammattinsa ja kommunismin suhde näyttäytyy jossain määrin ristiriitaisena. Cole ei ollut käsikirjoituksiinsa täysin tyytyväinen, jos ne eivät käsitelleet hänelle tärkeitä aiheita, kun taas Dmytryk ei halunnut kommunismin vaikuttavan hänen elokuviinsa millään tavalla. Nämä ovat esimerkkejä siitä, miten dialogisuus näyttäytyy heidän narratiivisissa identiteeteissään. Heidän kertomuksissaan ovat läsnä heidän identiteettiensä monet puolet, jotka ovat vuoropuhelussa toistensa kanssa. Yksi ääni on elokuvantekijän, toinen kommunistisen puolueen jäsenen. Kuten narratiivisia identiteettejä tutkinut John Barresi on todennut, yksilöiden kertomuksissa voi olla monia identiteettejä, eivätkä ne aina ole johdonmukaisia suhteessa toisiinsa. Silti, vaikka kertomus muodostuisikin useista eri identiteeteistä, voi se muodostaa yhtenäisen narratiivisen identiteetin.¹⁷⁸ Tässä kohtaa kertomuksia Colen ja Dmytrykin eri identiteetit ovat päässeet esiin muun muassa heidän kertoessaan toiminnastaan ammattiliitoissa, järjestöissä, elokuva-alalla ja poliittisissa yhteyksissä. Vaikka esimerkiksi Colen kohdalla kommunismi ja ammatti-identiteetti olivat jossain määrin ristiriidassa keskenään, ei hän kertomuksessaan kuitenkaan irtisanoutunut kummastakaan identiteetistä. Sen sijaan Dmytryk halusi pikemminkin korostaa identiteettiään elokuvantekijänä, ja kertoi eronneensa kommunistisesta puolueesta juuri elokuvanteon vuoksi. Vaikka hänen osallisuutensa kommunistiseen puolueen toimintaan tulee esiin hänen kertomuksessaan, ei hän halua kertoa itsestään kommunistina, vaan korostaa olevansa entinen kommunisti. Toisin sanoen Dmytrykin kertomuksessa kommunismi näyttäytyy siten, että hänen korostaessaan puolueesta eroamistaan, hän korostaa samalla identiteettiänsä muita osia kuten esimerkiksi ammatti-identiteettiään.

¹⁷⁸ Barresi 2006, 220.

Usein henkilöiden kertomuksissa työstään yksilöt saattavat korostaa sellaisia tekijöitä, joita ei heti liittäisi koskevan työelämää. Esimerkiksi yksilöiden työminää tutkinut sosiologi Karen Fosterin mukaan henkilöiden kertomuksissa työelämästään korostuvat usein tärkeimpinä seikkoina henkilöiden arvot. Kuvaillessaan sitä, keitä he ovat, henkilöt mainitsevat tyypillisten kategorioiden sijaan (ikä, sukupuoli, etninen tausta, luokka) omaperäisempiä puolia itsestään, kuten esimerkiksi persoonallisuuden, kyvyt, luonteen ja kiinnostuksen kohteet.¹⁷⁹ Myös tämä puoli kertomuksista tulee esiin Colen ja Dmytrykin kertoessa ammatillisesta identiteetistään. Sekä Colelle että Dmytrykille on tärkeää, että he voivat tehdä sellaisia elokuvia, jotka ilmentävät heidän arvomaailmaansa. Työ ei ole heille pelkästään työtä, vaan se on heille myös tapa ilmaista heidän arvojaan ja maailmankatsomustaan. Vahva ammatillinen identiteetti ja työn mielekkyyden arvostaminen ovat Colen ja Dmytrykin kertomuksissa suurimpia yhdistäviä tekijöitä. Vaikka heidän suhtautumisensa kommunismiin ja toimintansa aktiivisuus kommunistisessa puolueessa eroavat toisistaan, on heidän sosiaalinen identiteettinsä elokuvantekijöinä yksi heidät vahvimmin yhteen liittävä tekijöistä.

4. Yhteiskunnan vaikutus Colen ja Dmytrykin sosiaalisiin identiteetteihin

Ympäröivien ihmisten, ryhmien ja yhteiskunnan vaikutus yksilön sosiaaliseen identiteettiin on ilmeinen. Yksilön sosiaalinen identiteetti ei koostu pelkästään niistä ryhmistä, joihin itse valitsemme kuuluvamme. Se koostuu myös niistä ryhmistä, joihin ympärillä olevat ihmiset meidät liittävät.¹⁸⁰ Esimerkiksi sosiologi Erving Goffmanin mukaan myös ristiriita yksilön eri sosiaalisten identiteettien välillä on mahdollinen, mikäli henkilö leimataan joksikin jota hän ei itse koe olevansa. Jos henkilö ympärillä olevien tahojen toimesta leimataan esimerkiksi osaksi jotain tiettyä ryhmää jota hän ei koe omakseen, se luo henkilölle ikään kuin näennäisen sosiaalisen identiteetin. Tämä voi olla ristiriidassa henkilön itse kokeman sosiaalisen identiteetin kanssa. Toisaalta muun muassa sosiaaliseen identiteettiin perehtynyt sosiologi Richard Jenkins ei näe tällaista eroa ja vastakkainasettelua eri sosiaalisten identiteettien välillä. Sosiaalisten identiteettien luokitteluun koetuiksi ja annetuiksi tekisi Jenkinsin mukaan koetusta identiteetistä enemmän todellisen kuin muiden antamasta identiteetistä. Hänen mukaansa yksilön ympärillä olevat henkilöt, ryhmät ja yhteiskunta vaikuttavat yksilön

¹⁷⁹ Foster 2012, 943.

¹⁸⁰ Barresi 2006, 203.

identiteettiin kiistatta. Jenkins tunnustaa, että henkilön julkisuuskuva vaikuttaa esimerkiksi niihin vaatimuksiin, joita muut esittävät yksilölle. Silloin henkilön identiteetti voi kehittyä sellaiseen suuntaan, jota hän ei itse valitsisi. Toisin sanoen, ympärillä olevat henkilöt eivät ainoastaan havaitse yksilön identiteettiä, vaan he ovat mukana luomassa sitä.¹⁸¹

Koska yksilön sosiaaliseen identiteettiin vaikuttaa ympäröivien ihmisten määritelmät yksilöstä, on perusteltua tarkastella myös Lester Colen ja Edward Dmytrykin narratiiveja tältä kantilta. Tässä luvussa keskityn siihen, miten ympäröivät ihmisryhmät ja yhteiskunta suhtautuivat Coleen ja Dmytrykiin ja erityisesti heidän kommunistisen puolueen jäsenyyteensä. Kommunismi oli suosionsa huipulla Hollywoodissa 1930-luvulla, mutta 1940-luvun lopun Hollywoodissa siitä tuli erityisen tuomittavaa. Tämän valossa pyrin tarkastelemaan sitä, miten yhteiskunnan suhtautuminen heihin kommunisteina vaikutti heidän sosiaalisiin identiteetteihinsä. Tämän lisäksi pohdin tässä luvussa myös sitä, miten Cole ja Dmytryk vastoinikäymisten aikana suhtautuivat kommunismiin eli siihen sosiaaliseen identiteettiin, jonka perusteella heidät leimattiin epäamerikkalaisiksi ja kumouksellisiksi.

4.1. Elämä kommunistina Hollywoodissa

Hollywoodin kommunistien elämä 1930-luvun puolivälistä HUAC-komitean tutkintoihin asti oli vaihtelevaa aikaa, jota värittivät ammattiliittojen järjestäytyminen, työtaistelut sekä fasisminvastaisuus.¹⁸² Vaikka Hollywoodin kommunistit ovat olleet näkyvä osa Yhdysvaltain elokuvahistoriaa, ei heitä määrällisesti ollut kovinkaan paljon. On arvioitu, että vuosien 1930 ja 1950 välillä Hollywoodin elokuvateollisuudessa työskenteli noin kolmesataa henkilöä, jotka olivat kommunistisen puolueen jäseniä. Kommunistisen puolueen toiminnasta tuli Hollywoodissa tästä huolimatta kansallisestikin merkityksellistä. Tämä johtui muun muassa elokuvantekijöiden vaikutusvallasta ja elokuva-alan kuuluisuuksien tuomasta huomiosta. Varakkaat ja tunnetut elokuvantekijät toivat kommunistiselle puolueelle huomion lisäksi myös lahjoituksia. Lahjoitusten vuoksi kommunistisen puolueen toiminta oli Los Angelesissa ja Hollywoodissa vakaalla pohjalla.¹⁸³ Kommunistisella puolueella oli ikään kuin kolme eri väylää toimia ja värvätä jäseniä Hollywoodissa. Yhtenä väylänä olivat kuuluisuudet, jotka toivat julkisuutensa vuoksi huomiota puolueelle. Toisena väylänä olivat esimerkiksi

¹⁸¹ Jenkins 2014, 97–98.

¹⁸² Katso esimerkiksi Humphries 2008, 27–28 ja 33–37 sekä Radosh ja Radosh 2005, 44 ja 47.

¹⁸³ Horne 2001, 20–21.

elokuvaohjaajat ja käsikirjoittajat, jotka pystyivät vaikuttamaan elokuvien sisältöön. Kolmantena väylänä olivat elokuvateollisuuden tekniset työntekijät, jotka pystyivät lakkoillessaan keskeyttämään elokuvien teon.¹⁸⁴

Sekä Edward Dmytryk ja Lester Cole kirjoittavat eläneensä melko tavanomaista elokuvantekijän elämää Hollywoodissa vielä 1940-luvun puoliväliin asti, ennen HUAC-komitean saapumista Hollywoodiin. Molemmat tekivät elokuvia, mutta vain Cole toimi kommunistisessa puolueessa. Dmytryk oli eronnut puolueesta, ja pystyi sen jälkeen hetkellisesti jatkamaan elämäänsä tavalliseen tapaan. Sen sijaan Lester Colen elämässä kommunistinen puolue oli merkittävä osa, ja hän kertookin elämästään kommunistina Hollywoodin loistokkaassa ympäristössä melko paljon.

Kommunistisen puolueen jäsenyyttä ja avoimena kommunistina olemista Cole kommentoi kirjassaan jonkin verran. Kommunistisen puolueen jäsenyys pyrittiin pitämään muilta salassa, mutta siitä huolimatta muut ihmiset olettivat tiettyjen henkilöiden olevan puolueen jäseniä. Esimerkiksi käsikirjoittajien liiton aktiivit leimattiin helposti myös kommunistisen puolueen jäseniksi, ja se saattoi vaikeuttaa heidän työllistymistään.¹⁸⁵ Muun muassa historioitsijat Ronald ja Allis Radosh ovat kommentoineet kommunismin historiaa Hollywoodissa käsittelevässä teoksessaan kommunistisen puolueen jäsenyyden salassapitoa Hollywoodissa. Heidän mukaansa kommunistiselle puolueelle tärkeintä olivat lahjoitukset, jonka vuoksi he halusivat riveihinsä mahdollisimman hyvin tienaavia elokuva-alan työntekijöitä. Jotta nämä nimekkäät ja menestyneet suostuivat tukemaan puoluetta, heidän jäsenyytensä ja taloudellinen tukensa pyrittiin pitämään salassa.¹⁸⁶ Myös Hollywoodiin mustaan listaan erikoistuneen historioitsija Gerald Hornen mukaan erityisesti hyvin tienaavien käsikirjoittajien rahalahjoitukset olivat kommunistiselle puolueelle elintärkeitä. Kaiken kaikkiaan rahalahjoitukset, mielipidevaikuttaminen ja menestyneiden tähtien vetovoima olivat Hornen mukaan kommunistiselle puolueelle erityisen tärkeitä, sillä niiden avulla puolue sai haluamaansa huomiota esimerkiksi ammattiliittojen työtaisteluille ja lakkoille.¹⁸⁷ Hornen toisessa teoksessa, jossa käsitellään Hollywoodin kymmenikön jäsentä John Howard Lawsonia, tuodaan ilmi rahalahjoitusten tärkeys kommunistiselle puolueelle. Teoksessa todetaan rahalahjoitusten olleen yksi syy puolueen jäsenten henkilöllisyyden salaamisessa.

¹⁸⁴ Bewley 2000, 91.

¹⁸⁵ Cole 1981, 163.

¹⁸⁶ Radosh ja Radosh 2005, 32.

¹⁸⁷ Horne 2001, 20.

Horne on teoksessaan lainannut Lawsonia, jonka mukaan kommunistinen puolue toimi niin sanotusti maan alla. Tunnettuja kommunisteja ei Lawsonin mukaan kohdeltu kovin hyvin.¹⁸⁸

Myös Edward Dmytryk ottaa kantaa kommunistisen puolueen jäsenten anonymiteettiin. Hän pääosin kritisoi Hollywoodissa toimineita kommunisteja, ja syyttää heitä kaksinaismoralismista. Hänen mukaansa yksi syy siihen miksi kommunistiseen puolueeseen kuuluvien henkilöiden jäsenyys pyrittiin pitämään salassa oli se, että kommunistit halusivat pitää hyvän elintasonsa. Kommunistisen puolueen jäsenyyden paljastuttua olisi vaara, että työnantajat eivät palkkaisi heitä. Silloin heidän ylellinen elämäntapansa saisi kolauksen. Dmytrykin mukaan he halusivat sekä viedä kommunismin tasa-arvon aatetta eteenpäin että pitää oman materialistisen hyvinvointinsa turvattuna.¹⁸⁹ Koska Dmytryk oli ollut kommunistisen puolueen jäsen hyvin lyhyen aikaa, hänellä ei ollut paljon kokemusta elämästä kommunistina Hollywoodissa. Sen sijaan hän oli elokuvantekijänä osa Hollywoodin viihdeteollisuutta ja näki varmasti ympärillään monia kommunisteja ja kommunisteiksi epäiltyjä. Sen perusteella hän oli muodostanut kuvan Hollywoodin kommunisteista. He olivat hänen silmissään henkilöitä, jotka kommunistisen puolueen jäsenyydestä huolimatta halusivat vaurautta. Dmytryk koki tämän aselman kovin ristiriitaisena kommunismin ihanteisiin nähden. On selvää, että Hollywoodissa monet kommunistit elivät vaurasta elämää. Tämän lisäksi Hollywoodin kommunistien tuttavapiiri oli usein vauras. Esimerkiksi historioitsija Gerald Horne vahvistaa tämän huomion. Hänen teoksessaan todetaan, että vasemmistolaisten elokuva-alan työntekijöiden elämää on kuvailtu jopa satumaiseksi. Monet Hollywoodin kommunisteista asuivat kartanoissa uima-altaineen ja omistivat kaikki viimeisimmät mukavuudet ja viihdykkeet. Esimerkiksi John Howard Lawsonin elämäntyyli oli ylellinen huolimatta siitä, että hän oli kommunisti.¹⁹⁰

Lester Cole ei myöskään jättänyt kirjassaan huomiotta Hollywoodin vaurauden ja kommunismin ristiriitaa. Hollywoodin kommunismista 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alussa Cole tähdentää sen verran, että se erosi muusta kommunistisesta toiminnasta Yhdysvalloissa melkoisesti. Jo pelkästään se, etteivät Hollywoodin luovat työntekijät edustaneet varsinaista työväenluokkaa, oli merkittävä erottava tekijä. Monella Hollywoodin kommunistilla oli hyvä taloudellinen tilanne sekä vauras elinympäristö. Joukossa saattoi olla

¹⁸⁸ Horne 2006, 99.

¹⁸⁹ Dmytryk 1996, 13.

¹⁹⁰ Horne 2006, 98.

myös huonommin toimeen tulevia, mutta puolueen kokouksissa olivat keskenään niin rikkaat kuin hieman köyhemmätkin. Puolueen jäsenenä oleminen yhdistettynä työelämän kilpailuun saattoi välillä johtaa konflikteihin henkilöiden välillä, sillä kaikki kilpailivat samoista työpaikoista. Cole korostaa myös sitä, että viihde-alalla työskentely vaati kanssakäymistä heidän ja työnantajapuolen välillä. Silloin kommunistit, kuten Cole itsekin, viettivät aikaa tuottajien hulppeissa kartanoissa ja keskustelivat tulevista projekteista. Colen mukaan se oli välttämätöntä työtehtävien saamiseksi.¹⁹¹ Esimerkiksi John Howard Lawsonista kirjoittanut Horne on todennut, että elokuvayhtiöiden johtajat olivat lähes kaikkivoipia asemissaan.¹⁹² Cole ei siis pidä suoranaista ongelmana sitä, että osa kommunisteista oli erittäin hyvin toimeentulevia. Cole ei myöskään näe ongelmana sitä, että kommunistit olivat tekemisissä Hollywoodin vauraiden tuottajien ja elokuvayhtiöiden johtajien kanssa. Hänen mukaansa se oli osa Hollywoodia, ja sen kanssa oli tultava toimeen.

Cole kirjoittaa, että kymmenen vuoden jäsenyyden jälkeen, 1940-luvun puolivälin tienoilla, kommunistisen puolueen jäsenyydestä oli tullut hänelle elämäntapa. Hän oli solminut paljon ystävyssuhteita toisiin kommunisteihin, mutta tähdentää, etteivät nämä ystävyssuhteet olleet syynä hänen puoluejäsenyyteensä. Vaikka osa kommunistisen puolueen jäsenistä oli liittynyt puolueeseen vain ystäviensä vuoksi, Cole ei ollut yksi heistä. Hän korostaa erityisesti sitä, että hänen vakaumuksensa mukaan kapitalismi oli epäinhimillistä. Kapitalismin ristiriitaisuudet johtaisivat Colen mukaan siihen, että yhteiskunta kehittyisi vähitellen kohti sosialismia ja siitä edelleen kohti kommunismia. Hänen mukaansa erityisesti se, että muut ihmiset hyötyvät toisten tekemästä työstä, on suuri vääryys. Tämän hyötymisen lopettaminen oli Colen mukaan tavoittelemisen arvoinen päämäärä. Colen mukaan tämä päämäärä vaati toteutuakseen järjestön, ja hänen mielestään kommunistinen puolue oli siihen paras taho. Hän korostaa, että juuri tämä sisäinen tunne maailman parantamisesta erotti hänet monista muista hänen kollegoistaan. Raha ja kuuluisuus eivät houkutelleet häntä siinä määrin, mitä monia muita Hollywoodin käsikirjoittajia. Hän kertoo, että hän jatkoi kamppailua ammattiyhdistysliikkeen puolesta, kirjoitti artikkeleita ja piti puheita käsikirjoittajien oikeuksista.¹⁹³ Cole siis kokee, että hän on erilainen kuin monet muut käsikirjoittajat. Hänelle tärkeintä ei ollut kuuluisuus tai taloudellinen hyvinvointi. Colen kommunismi perustui hänen arvomaailmaansa.

¹⁹¹ Cole 1981, 174.

¹⁹² Horne 2006, 99.

¹⁹³ Cole 1981, 208–209.

Parhaimpina vuosinaan Cole oli kuitenkin noussut erittäin hyvin tienaaavien käsikirjoittajien joukkoon, kuten esimerkiksi Gerald Horne on todennut Hollywoodin luokkaeroja käsittelevässä teoksessaan. Hornen mukaan Cole tienasi jo 1930-luvulla, laman ollessa syvimmillään Yhdysvalloissa, 350 dollaria viikossa käsikirjoittamisesta. Cole onkin Hornen mukaan hyvä esimerkki siitä, että Hollywoodin vauras elämä ja kommunismi kulkivat sujuvasti käsi kädessä.¹⁹⁴ Colen kirjoittaman mukaan taloudellinen hyvinvointi oli hänen kohdallaan vaihtelevaa. Hyvinäkin taloudellisina aikoina Cole kertoo jatkaneensa aktiivista toimintaansa käsikirjoittajien liitossa ja kommunistisessa puolueessa. Syiksi hän mainitsee esimerkiksi paremman maailman tavoittelun ja sen, ettei kukaan voisi kerätä kaikkea hyötyä toisen tekemästä työstä. Syyt kommunistiseen toimintaan ja ammattiliitossa aktiivisena toimimiseen olivat siis hänen mukaansa ideologiset sen sijaan että hän olisi tavoitellut sillä itselleen välitöntä hyötyä tai tunnettavuutta. Hänen arvomaailmansa, joka oli kehittynyt jo hänen lapsuudessaan ja nuoruudessaan, oli yhä aikuisena elokuvantekijänä yhteneväinen kommunistisen arvomaailman kanssa.

Hollywoodin elokuvayhtiöt eivät aina suhtautuneet varauksetta elokuvantekijöihin, joiden tiedettiin tai huhuttiin olevan kommunisteja tai vasemmistolaisia. Esimerkiksi Hollywoodin kommunismia ja mustaa listaa tutkinut Larry Ceplair kirjoittaa Hollywoodin suurten elokuvatuotantoyhtiöiden johtajien olleen lähes poikkeuksetta poliittiselta kannaltaan konservatiiveja. Näihin lukeutui myös elokuvayhtiö MGM:n johtaja Louis B. Mayer.¹⁹⁵ Cole kirjoittaa itsekkin hämmästyneensä, kun hän sai työtehtävän elokuvayhtiö MGM:ltä. Colen mukaan kyseinen yhtiö ei ollut suostunut palkkaamaan häntä sitten vuoden 1933. Cole oli, omien sanojensa mukaan, pantu MGM:n toimesta mustalle listalle jo tuolloin. MGM-yhtiössä oli kuitenkin eräs uusi tuottaja, Jack Cummings, joka oli kuullut Colen asenteesta tuottajia kohtaan, ja piti sitä hyvänä asiana. Hänet siis palkattiin MGM:lle käsikirjoittajaksi tuhannen dollarin viikkopalkalla.¹⁹⁶

Tässä kohtaa Cole kirjoittaa pohtineensa mitä tuleman pitää hänen vakaumuksensa kohdalla. Hän koki olevansa maailmassa, joka oli kovin kaukana hänen lähtökohdistaan. Hän puntaroi kirjassaan, antaisiko suurempi määrä vaurautta ja valtaa elokuva-alalla hänelle enemmän auktoriteettia käydä työväenluokan taistelua, vai ajautuisiko hän kauemmas pois siitä? Hän

¹⁹⁴ Horne 2001, 75–76.

¹⁹⁵ Ceplair 2008b, 403.

¹⁹⁶ Cole 1981, 225–227.

mainitsee, että mielenkiintoisten elokuvaprojektien keskellä sellaisten pohdintojen läpiviemisille ei liennyt juurikaan aikaa. Hän pohtii kuitenkin myös sitä, miten hänen elämäntapansa niihin aikoihin oli suorastaan ironinen.¹⁹⁷ Tämä Colen pohdinta kuvastaa hyvin kommunistien asemaa Hollywoodissa ennen HUAC-tutkintoja, sekä myös useiden kommunistien omaa suhtautumista taloudelliseen menestykseen. Kommunistit työllistyivät hyvin, sillä heidän keskuudessaan oli paljon lahjakkaita ja menestyneitä elokuvantekijöitä. He saivat siis osansa Hollywoodin rikkauksista ja maineesta, vaikka saattoivat samalla ajaa kommunismin asiaa ja olla aktiivisia ammattiliitoissa.

Cole ottaa kuitenkin useasti esiin asian menestyksen ja kommunistisen aatteen välisestä suhteesta ja siinä piilevästä ongelmasta. Hän haluaa välittää lukijoille sellaisen kuvan, että se oli hänelle pulmallinen tilanne, ja ihmisten tasa-arvo ja käsikirjoittajien oikeudet menivät kuitenkin kaiken edelle. Tämä Colen pohdinta kuvastaa hyvin sitä ristiriitaa, mihin usein viitataan myös tutkimuskirjallisuudessa. Esimerkiksi historioitsija Gerald Horne on todennut, että kommunistisen puolueen jäsenyys ei ollut menestyksen esteenä Hollywoodissa.¹⁹⁸ Samalla linjalla ovat myös kommunismin historiaan erikoistuneet Radoshit, sillä heidän mukaansa esimerkiksi 1930-luvun loppupuolella oli suorastaan muodikasta olla kommunisti.¹⁹⁹ Gerald Horne on myös toisessa teoksessaan maininnut, miten hyvin tienaavat käsikirjoittajat ristiriitaisuudestaan huolimatta hyödyttivät kommunistista puoluetta merkittävästi. Käsikirjoittajat olivat tärkeitä kommunistisen puolueen rahoittajia. Tämän lisäksi tunnetut nimet houkuttelivat puolueen toimintaan mukaan myös uusia jäseniä.²⁰⁰

Edward Dmytryk ei elänyt tyypillistä kommunistin elämää Hollywoodissa, eikä myöskään kirjoita kommunistisesta toiminnastaan kovinkaan paljoa. Sen sijaan Dmytryk kirjoittaa jonkin verran ajasta ennen kuin kaikki muuttui Hollywoodissa HUAC-tutkintojen alkamisen myötä. Dmytrykille HUAC-tutkintoja ja kuulemisia edeltävä ajanjakso oli elokuvien tekemisen kulta-aikaa. Hän kertoo, että hänen viimeinen elokuvansa ennen vuoden 1947 HUAC-kuulemisia oli yksi hänen elokuvaauransa suurimmista merkkipaaluista. Kyseinen elokuva oli *Crossfire*²⁰¹ vuodelta 1947.²⁰² Myös tässä kohtaa Dmytryk korostaa nimenomaan elokuviaan ja niiden

¹⁹⁷ Cole 1981, 230.

¹⁹⁸ Horne 2006, 103.

¹⁹⁹ Radosh ja Radosh 2005, 38.

²⁰⁰ Horne 2001, 20–21.

²⁰¹ Elokuvan suomennettu nimi on *Oikeutettu kosto*. Elokuvan tiedot löytyvät esimerkiksi sivustolta *Internet Movie Database* osoitteesta [<https://www.imdb.com/title/tt0039286/>]. Luettu 27.9.2018.

²⁰² Dmytryk 1996, 27.

merkitystä hänen elämässään. Kertoessaan ajasta ennen HUAC-kuulemisia kommunistisen puolueen jäsenyys oli Dmytrykille pelkkä sivujuoni, kun taas hänen elämänsä elokuvantekijänä oli pääosassa.

Aika ennen HUAC-kuulemisia näyttäytyy Colen ja Dmytrykin kirjoissa hyvin erilaisena. Cole kirjoittaa ajasta paljon edelleen korostaen hänen toimintaansa käsikirjoittajien ammattiliitossa ja kommunistisessa puolueessa. Sen sijaan elokuvantekijänä hänellä oli välillä hankaluuksia, vaikka hän lopulta saikin hyvän sopimuksen suurelta elokuvayhtiöltä. Dmytryk puolestaan kertoo kyseisestä ajasta lähinnä elokuvien tekemisen kautta. Hän oli elokuvaohjaajana päässyt jo melko nimekkääksi tekijäksi, ja elämä näytti hänen kohdallaan nousujohteiselta. Ennen kuulemisia kommunismi sosiaalisena identiteettinä näyttäytyy lähinnä Colen kertomuksessa, ei niinkään Dmytrykin. Colelle kommunismi oli osa hänen elämäänsä, hänellä oli puolueessa ystäviä ja hän jakoi puolueen kanssa myös saman arvomaailman. Dmytryk puolestaan ei jäänyt kaipaamaan lyhyttä jäsenyyttään kommunistisessa puolueessa, vaan hän keskittyi oman ammattinsa harjoittamiseen. Asiat kuitenkin muuttuivat huomattavasti vuoden 1947 aikana, jolloin sekä Colen että Dmytrykin elokuvantekijän urat ja muutkin elämän osa-alueet kokivat suuren mullistuksen.

4.2. Yhteiskunta määrittelee Colen ja Dmytrykin epäamerikkalaisiksi

Kommunistien tilanne muuttui Hollywoodissa merkittävästi, kun Yhdysvaltain edustajainhuoneen alainen HUAC-komitea alkoi kiinnostua Hollywoodin elokuvateollisuudesta toden teolla. Vaikka komitea nimensä mukaan oli perustettu tutkimaan epäamerikkalaista toimintaa Yhdysvalloissa, tuli kommunismista HUAC-komitean silmissä synonyymi epäamerikkalaisuudelle.²⁰³ HUAC-komitean johtaja J. Parnell Thomas saapui ensimmäisen kerran Hollywoodiin toukokuussa 1947 pitääkseen suljettuja kuulemisia koskien kommunistisia vaikutteita elokuvien sisältöön. Samalla hän pyrki saamaan elokuvayhtiöiden tuottajat ja johtajat yhteistyöhön kanssaan.²⁰⁴ Toukokuun 1947 kuulemisissa HUAC-komitea

²⁰³ Johnson 2005, 114–115. Termi epäamerikkalaisuus tai epäamerikkalainen sai alkunsa ensimmäisellä antikommunismin aikakaudella ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Kuitenkin vasta HUAC-komitean perustaminen vuonna 1938 teki termistä epäamerikkalaisuus paljon latausta sisältävän. Epäamerikkalaisuudesta tuli halveksittavaa ja tuomittavaa, samalla kuin epäamerikkalaisuuden kitkemisestä tuli hyväksyttävää. HUAC-komitean ensimmäinen puheenjohtaja Martin Dies korosti nimenomaan kommunistien epäamerikkalaisuutta. Katso Johnson 113–115.

²⁰⁴ Casty 2009, 110; Ceplair 2008b, 406. Tämä ei kuitenkaan ollut ensimmäinen kerta, kun HUAC-komitea kiinnitti huomionsa Hollywoodin elokuvateollisuuteen. Jo HUAC-komitean perustamisvuonna 1938 komitean johtaja Martin Dies ilmoitti, että aikoo selvittää kommunistien vaikutusta Hollywoodissa toimivien

haastatteli pääosin sellaisia henkilöitä, jotka olivat yhteistyöhaluisia komitean kanssa ja jotka osasivat nimetä elokuva-alan tunnettuja kommunisteja tai sellaiseksi epäiltyjä. Komitea pyrki ensimmäisellä Hollywood-käynnillään saamaan selville ketkä olivat ne vasemmistolaiset käsikirjoittajat, jotka mahdollisesti vaikuttivat käsikirjoittajien liitossa ja saattoivat lisätä elokuvaan kumouksellista sisältöä.²⁰⁵

HUAC-komitean vuoden 1947 Hollywood-käynnin alkuperäisenä tarkoituksena oli siis tutkia kommunistisia vaikutteita elokuvateollisuudessa. Tämä osoittautui lopulta ongelmalliseksi, sillä ei ollut selvää mitä se käytännössä voisi tarkoittaa. Kysymys siitä, oliko komitean tarkoituksena tutkia kommunistisen sisällön päätymistä elokuvaan, vai Hollywoodin elokuvantekijöiden toimintaa kommunistisessa puolueessa, ei ollut lopulta niin yksinkertainen. Tämä johtui esimerkiksi siitä, että useat elokuvayhtiöt olivat tehneet toisen maailmansodan aikaan neuvostomielisiä sotapropagandaelokuvia, jotka olisi voitu luokitella kommunistiseksi propagandaksi. Tämän vuoksi HUAC-komitean kuulemiset keskittyivät lopulta siihen, ketkä elokuvantekijät olivat kommunistisen puolueen jäseniä.²⁰⁶

Toukokuun 1947 Hollywood-käynnin seurauksena HUAC-komitean johtaja J. Parnell Thomas ilmoitti, että aikoo pitää syksyllä 1947 Yhdysvaltain kongressissa kuulemiset koskien Hollywoodin mahdollisia kommunismivaikutteita elokuvissa. Tämän seurauksena HUAC-komitea lähetti 43 haastetta tietyille elokuva-alan työntekijöille saapua kuulemisiin. 24 haasteen saaneista henkilöistä olivat niin sanottuja ystävällismielisiä todistajia, jotka olivat yhteistyöhaluisia komitean kanssa. Monet heistä olivat jo toukokuussa antaneet lausuntonsa HUAC-komitealle.²⁰⁷ Haasteen saaneista yhdeksäntoista oli niin sanottuja epäystävällismielisiä todistajia, jotka kaikki kutsuttiin komitean kuulemisiin Washington

fasisminvastaisten järjestöjen toiminnassa. Diesin mukaan komitean tarkoituksena ei ollut vaikuttaa lainsäädännön suunnitteluun. Pikemminkin komitea halusi paljastaa kumoukselliset amerikkalaiset, ja altistaa heidät julkiselle tarkkailulle. Dies ei kuitenkaan saanut Hollywood-tutkintoihin tarpeeksi tukea, ja hän peruutti aikeensa. Tästä huolimatta Dies korosti, että Hollywood on kommunistien ja muiden radikaalien keskittymä. Katso esimerkiksi Ceplair 2008b, 401, Humphries 2008, 77 sekä Johnson 2005, 114–115. Esimerkiksi Reynold Humphries on kuitenkin todennut, että HUAC-tutkintojen taustalla oli todellisuudessa Yhdysvaltain liittovaltion poliisi FBI ja sen johtaja J. Edgar Hoover. Hänen mukaansa HUAC-komitea oli FBI:n luomus, ja että FBI:n tutkinnat olivat jo 1920-luvulta lähtien keskittyneet pääosin kommunististen vaikutteiden selvittämiseen amerikkalaisessa yhteiskunnassa. Hoover oli myös kiinnostunut kommunisteista Hollywoodissa jo 1930-luvulta alkaen, mutta lähinnä kommunistien osallisuudesta ammattiliittojen järjestäytymiseen. Katso Humphries 2008, 14 ja 78–79.

²⁰⁵ Radosh ja Radosh 2005, 140–141.

²⁰⁶ Humphries 2008, 82.

²⁰⁷ Radosh ja Radosh 2005, 143.

D.C.:hen lokakuussa 1947.²⁰⁸ Lopulta kongressin HUAC-komitean edessä todistusaitioon astui kymmenen niin sanottua epäystävällismielistä todistajaa. Näihin todistajiin kuuluivat myös Lester Cole ja Edward Dmytryk.²⁰⁹ Colesta, Dmytrykistä ja kahdeksasta muusta todistajasta alettiin kuulemisten yhteydessä käyttää termiä Hollywoodin kymmenikkö, *the Hollywood Ten*.²¹⁰

Hollywoodin kymmenikön HUAC-kuulemiset saivat paljon huomiota sekä elokuvateollisuuden sisällä että tiedotusvälineissä.²¹¹ Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten Colen ja Dmytrykin osallisuus Hollywoodin kymmenikössä näkyy heidän kertomuksissaan. Miten julkisesti leimaaminen ja julkinen kuva vaikutti heidän sosiaalisiin identiteetteihinsä? Kuten esimerkiksi Adler ja muut ovat todenneet ympäröivää kulttuuria ja yksilöiden narratiivien suhdetta käsittelevässä artikkelissaan, on minuuden kehitys ennen kaikkea sosiaalinen ilmiö. Muiden tekijöiden lisäksi minuuden kehitykseen vaikuttaa esimerkiksi ympäröivä kulttuuri.²¹² Ympäröivän kulttuurin lisäksi minuuteen ja minäkuvaan vaikuttaa myös yksilöstä muodostettu julkinen kuva. Sosiaalisen identiteetin tutkija Richard Jenkins on kiteyttänyt, että yksilön identifiointi kehittyi sekä minäkuvaan että julkisen kuvan vuorovaikutuksessa.²¹³ HUAC-komitean Hollywood-kuulemiset vaikuttivat suuren mediahuomionsa vuoksi Colen ja Dmytrykin julkiseen kuvaan ja sitä kautta mahdollisesti heidän identiteetteihinsä. Seuraavaksi keskityn pohtimaan sitä, mitä sosiaalisia identiteettejä he korostavat heidän julkisen kuvan muuttuessa.

4.2.1. Kommunistina HUAC-kuulemisissa

Elokuvahistorioitsija Reynold Humphries on teoksessaan pohtinut, miksi juuri nämä tietyt kymmenen henkilöä, mukaan luettuna Lester Cole ja Edward Dmytryk, päätyivät HUAC-komitean eteen. Humphriesin mukaan liittovaltion poliisi FBI:llä oli tiedossa lukuisten

²⁰⁸ Casty 2009, 111.

²⁰⁹ Muut kahdeksan todistajaa olivat käsikirjoittaja ja kirjailija Alvah Bessie, käsikirjoittaja ja toimittaja Ring Lardner Jr., käsikirjoittaja ja Hollywoodin kommunistien johtaja John Howard Lawson, käsikirjoittaja ja kirjailija Albert Maltz, käsikirjoittaja ja kirjailija Samuel Ornitz sekä käsikirjoittaja ja kirjailija Dalton Trumbo. Katso Humphries 2008, 82. Epäystävällismielisiin todistajiin kuului myös elokuvantekijä Bertolt Brecht, joka kutsuttiin todistusaitioon yhdenentoista todistajana. Häntä ei kuitenkaan syytetty kongressin halveksunnasta kuten muita todistajia, sillä hän kielsi todistusaitiossa koskaan olleensa kommunisti. Tämän lisäksi Brecht poistui maasta kuulemisia seuraavana päivänä, eikä Hollywoodin kymmeniköstä tullut Hollywoodin yhtätoista. Katso McGilligan ja Buhle 2012, xviii.

²¹⁰ McGilligan ja Buhle 2012, xvi.

²¹¹ McGilligan ja Buhle 2012, xviii.

²¹² Adler et al. 2007, 98.

²¹³ Jenkins 2014, 95.

Hollywoodin kommunistien nimiä. Hän esittelee teoksessaan muutamia syitä, miksi juuri nämä kymmenen henkilöä valikoituivat HUAC-komitean eteen epäystävällismielisiksi todistajiksi. Yksi yhteisistä nimittäjistä on Humphriesin mukaan juutalaisuus, sillä lähes kaikki Hollywoodin kymmenikön jäsenistä olivat juutalaistaustaisia. Toinen yhteinen nimittäjä kymmeniköllä oli se, ettei kukaan heistä myöskään ollut sotaveteraani. Sotasankarin syyttäminen epäamerikkalaiseksi olisi Humphriesin mukaan voinut vaikuttaa negatiivisesti komitean julkisuuskuvaan.²¹⁴ Elokuvatutkija Krutnikin ja hänen kollegoidensa teoksessa Hollywoodin mustan listan aikaisten elokuvien sisällöstä todetaan, että jopa 58% kaikista HUAC-komitean eteen kutsutuista Hollywoodin elokuvateollisuudessa työskennelleistä todistajista olivat käsikirjoittajia.²¹⁵ Käsikirjoittajat vastasivat elokuvien käsitteellisestä sisällöstä, jolloin he olivat ikään kuin helppo maalitaulu kommunismin vastaisille etujärjestöille. Tämän lisäksi Krutnikin teoksessa on huomioitu Hollywoodin kymmenikön yhdistävänä tekijänä myös se, että useat Hollywoodin kymmenikön jäsenistä olivat toisen maailmansodan aikaan olleet mukana tekemässä sotapropagandaelokuvia. Menneisyys sota-ajan propagandaelokuvien tekijöinä loi pohjan epäilyksille siitä, että nämä elokuvantekijät voisivat mahdollisesti sisällyttää elokuviinsa kommunistista sisältöä ja olisivat siinä jopa taitavia.²¹⁶

Lester Colen joutuminen osaksi Hollywoodin kymmenikköä on arveltu johtuvan hänen ammattiliittoaktiivisuudestaan 1930-luvulla.²¹⁷ On kuitenkin selvää, että Cole täyttää myös kriteerit juutalaisuudesta ja käsikirjoittajan ammatista. Lester Cole itse kertoo, että ei ollut yllättynyt saadessaan haasteen HUAC-komitealta. Hän sanoo osanneensa odottaa jotain vastaavaa jo pitkään.²¹⁸ Hän ei kuitenkaan suoranaisesti pohdi sitä, miksi juuri hän oli haasten saaneiden joukossa. Hän ikään kuin hyväksyy sen, että ammattiliittoaktiivina ja kommunistina jotain tämänkaltaista tapahtuisi väistämättä. Hän ei ota tässä kohtaa kirjassaan kantaa siihen, oliko hänen elokuvissaan aihetta epäillä kommunistisen sanoman sisällyttämistä.

²¹⁴ Humphries 2008, 82.

²¹⁵ Krutnik et al. 2007, 4. Elokuvahistorioitsija Tim Palmer on esittänyt, että käsikirjoittajien oletettu taito sisällyttää kommunistista sanomaa elokuviin ei riitä selittämään sitä, miksi juuri käsikirjoittajat olivat ylliedustettuina HUAC-kuulemisissa. Hänen mukaansa useat käsikirjoittajat olivat kirjoittivat aktiivisesti erinäisiin ammattijulkaisuihin, joka usein liitti heidät ammattiyhdistysliikkeisiin. Palmerin mukaan esimerkiksi Dalton Trumbon joutuminen kommunisminvastaisten HUAC-tutkintojen kohteeksi johtui myös hänen aktiivisesta kirjoittelustaan käsikirjoittajien ammattilehteen *The Screen Writeriin*. Palmer 2005, 67.

²¹⁶ Krutnik et al., 2007, 4.

²¹⁷ Humphries 2008, 82.

²¹⁸ Cole 1981, 266.

Ensimmäiset Hollywoodin HUAC-kuulemiset alkoivat lokakuussa 1947 Washington D.C.:ssä. Kuulemisia johti HUAC-komitean puheenjohtaja J. Parnell Thomas. Todistajiksi komitean eteen kutsuttiin ensimmäisinä niin kutsuttuja ystävällismielisiä todistajia. Heidän joukossaan oli esimerkiksi elokuvayhtiöiden johtajia, sekä näyttelijöiden ammattiliiton SAG:n sen hetkinen puheenjohtaja Ronald Reagan. Osa ystävällismielisistä todistajista oli valmiita kieltämään lailla kommunistisen puolueen toiminnan Yhdysvalloissa. Lainsäädännön puitteissa he eivät kuitenkaan olleet valmiita selvittämään kaikkien työntekijöidensä poliittisia kytköksiä tai päättämään työsuhteita niiden perusteella. Kuulemisten alkuvaiheessa elokuvateollisuus suhtautui negatiivisesti HUAC-komitean toimintaan eikä ollut valmis kieltämään työntekijöiltään erilaisia poliittisia suuntauksia, mukaan lukien kommunismia.²¹⁹ Eräät ystävällismieliset todistajat, kuten esimerkiksi elokuvatuottaja Cecil B. DeMille, esittivät kuitenkin suoria syytöksiä Hollywoodin ammattiliittojen toiminnasta. He syyttivät ammattiyhdistyksiä siitä, että ne olivat elokuva-alan todellinen monopoli ja pyrkivät hallitsemaan elokuva-alaa.²²⁰

Hollywoodin kymmeniköstä ensimmäisenä komitean eteen todistajaksi kutsuttiin John Howard Lawson. Hän oli käsikirjoittaja ja Hollywoodissa toimivan kommunistisen puolueen johtaja. Hän pyysi komitean puheenjohtajalta J. Parnell Thomasilta lupaa lukea valmiiksi kirjoittamansa lausunto, jonka Thomas epäsi. Lawson puolusti kovasanaisesti sananvapautta ja pyrki kääntämään kuulustelun komiteanvastaiseksi. Lopulta Thomas hermostui Lawsoniin ja hänet poistettiin todistajanaitiosta. Lawsonin jälkeen todistajaksi kutsuttiin Dalton Trumbo, kenties tunnetuin ja menestynein Hollywoodin kymmenikön jäsenistä. Myös Trumbo oli valmistellut lausunnon, mutta hänkään ei saanut lukea sitä komitean edessä. Trumbo oli myös ottanut mukaansa kaikki kirjoittamansa elokuvakäsikirjoitukset osoittaakseen, että ne eivät sisältäneet mitään kumouksellista tai poliittisesti arveluttavaa kommunistista propagandaa. Trumbo vastasi kyllä kysymyksiin, mutta epäsuorasti. Hän ei antanut suoraa vastausta kysymyksiin käsikirjoittajien ammattikunnan järjestön, *Screen Writers Guildin*, tai kommunistisen puolueen jäsenyydestä. Sen sijaan hän kyseenalaisti molemmat kysymykset pyytämällä todisteita esitetyille väitteille.²²¹

²¹⁹ Radosh ja Radosh 2005, 150-151.

²²⁰ Horne 2006, 187.

²²¹ Radosh ja Radosh 2005, 154-155.

Seuraavat todistajat olivat Herbert Bieberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., Albert Malz, Samuel Ornitz ja Adrian Scott. Heistä kaikki käyttivät samanlaista strategiaa kuulemisissa kuin Lawson ja Trumbo. He kaikki olivat kirjoittaneet itselleen valmiin lausunnon, mutta jostain syystä vain Albert Malz sai lukea omansa komitean edessä. Kaikki todistajat kyllä vastasivat komitean puheenjohtaja Thomasin ja HUAC-komitean päätutkija Robert Striplingin kysymyksiin, mutta epäsuorasti, joko esittäen vastaväitteitä tai -kysymyksiä. Todistajat pyrkivät osoittamaan, että he olivat demokratian ja sanavapauden puolestapuhujia, ja että he olivat joutuneet HUAC-komitean ajojahdin uhreiksi. Kukaan todistajista ei vastannut suoraan kysymykseen siitä, ovatko he nyt tai ovatko he joskus olleet kommunistisen puolueen jäseniä. Kun todistajia oli kuultu, komitean tutkija Stripling luki ääneen tietoja kommunistisen puolueen jäsenyyksistä ja jäsenkorttien määrästä. Komitealla oli siis hallussaan tietoja todistajien kommunistisen puolueen jäsenyyksistä, mikä sai todistajat huonoon valoon yleisön ja tiedotusvälineiden edessä. Todistajat eivät olleet kuulemisissa myöntäneet kuuluvansa puolueeseen, mutta Striplingin todistusaineisto osoitti heidän olleen tai edelleen olevan kommunistisen puolueen jäseniä. Todistajien pyrkimykset puolustaa sanavapautta ja osoittaa heidän olevan poliittisesti liberaaleja epäonnistui, ja he näyttäytyivät Striplingin todistusaineiston valossa entistä enemmän kommunisteilta suuren yleisön silmissä.²²²

Cole kertoo omasta todistusvuorostaan HUAC-komitean edessä, että hänen kohdallaan toimittiin samoin kuin muidenkin kohdalla. Hän oli todistusvuorossa kymmenentenä niin sanotuista epäystävällismielisistä todistajista. Hän ei saanut lukea kirjoittamaansa lausuntoa, vaikka oli lieventänyt sanamuotoja. Komitean johtaja J. Parnell Thomas totesi sitä vilkaistuaan, että Colen lausunnon sisältö on mustamaalaava ja kumouksellinen. Lausunnossa luki: *"I want to say at the outset that I am a loyal American, who upholds the Constitution and Bill of Rights of my country, who does not advocate force and violence or subversion, and who is not an agent of a foreign power."*²²³ Vaikka hän ei saanutkaan lukea lausuntoaan komitean edessä, on lausunto merkittävä osoitus siitä, millaisen kuvan Cole halusi itsestään antaa HUAC-komitean edessä. Hän ei lausunnossaan puhu vakaumuksestaan kommunistina tai ammattiliittoaktiivina, vaan keskittyy korostamaan omaa amerikkalaisuuttaan ja kuuliaisuuttaan amerikkalaisena

²²² Radosh ja Radosh 2005, 154–156. Useat kymmenikön jäsenet halusivat esittää poliittiset vakaumuksensa siten, että he olivat poliittisesti liberaaleja ja kulkivat Franklin D. Rooseveltin *New Deal* -politiikan viitoittamalla tiellä. Esimerkiksi Dalton Trumbo otti esiin sen, että suuri osa HUAC-komitean jäsenistä oli tunnettuja *New Deal* -politiikan vastustajia, ja niin kutsutut epä-ystävällismieliset todistajat olivat *New Deal*:in kannattajia. Trumbon mukaan tämä oli oikeistolaisten *New Deal*:in vastustajien tapa tahrata Rooseveltin *New Deal* -politiikan perintö. Katso Radosh ja Radosh 2005, 155–156.

²²³ Cole 1981, 284.

kansalaisena. Cole siis keskittyy korostamaan amerikkalaisuuttaan komitean edessä, joka tutkii hänen mahdollisesti epäamerikkalaisia toimiaan. Hänelle kommunismi ei ollut, ainakaan tämän lausunnon mukaan, Neuvostoliiton etujen ajamista tai kumouksellista ja epäamerikkalaista toimintaa. Hän koki itsensä lainkuuliaiseksi amerikkalaiseksi.

Cole kirjoittaa, että häneltä kysyttiin samat kysymykset kuin muiltakin, eli ensimmäisenä todistajan nimi ja syntymäpaikka. Näihin kysymyksiin todistajien oli pakko vastata. Seuraavat kysymykset koskivat käsikirjoittajien liiton ja kommunistisen puolueen jäsenyyksiä. Cole kertoo, että hän kysyi lupaa vastata kysymyksiin vapaamuotoisesti, mutta kuulustelija halusi pelkän kyllä- tai ei-vastauksen. Cole, kuten muutkin todistajat, kieltäytyi vastaamasta kysymykseen perustuslain ensimmäisen lisäyksen nojalla. Tämän jälkeen hänet poistettiin todistajanaitiosta. Kuulemisten jälkeen häntä syytettiin kongressin halveksunnasta, kuten muitakin Hollywoodin kymmenikön jäseniä. Tässä kohtaa Cole kertoo tiedotusvälineiden suhtautumisesta HUAC-kuulemisiin. Monet sanomalehdet julkaisivat kirjoituksia, jotka moittivat HUAC-komitean toimintaa. Myös Hollywoodista satoi tukea heille, jotka olivat joutuneet todistajiksi Washingtoniin. Kun komitea oli kuulustellut kymmentä epäystävällismielistä todistajaa ja sen lisäksi vielä saksalaista elokuvatekijää Bertolt Brechtiä, näytti siltä, että suuri yleisö ja tiedotusvälineet olivat todistajien puolella ja pitivät sen sijaan komitean toimintaa epäamerikkalaisena ja perustuslain vastaisena.²²⁴

Hollywoodissa kuulemiset herättivät paljon huomiota, ja siellä järjestettiin suuria joukkokokouksia Hollywoodista HUAC-komitean eteen kutsuttujen henkilöiden tueksi. Kuulemisiin kutsuttujen tukijat pitivät HUAC-komiteaa perustuslain vastaisena, ja sen toimintaa orastavan fasismin ilmentymänä. Hollywoodin yhdeksäntoista hengen joukko sai paljon tukea ja kampanjointia asiaan liittyen Hollywoodista käsin. Liberaalit tahot perustivat järjestön nimeltään *Hollywood Fights Back*, jonka nimi muutettiin muotoon *Committee for the First Amendment* (CFA). CFA tuki komitean eteen kutsuttuja elokuvantekijöitä esimerkiksi radiolähetyksillä ja sillä, että järjestö lähetti Washingtoniin tunnettuja elokuvatahtiä näkyvästi puolustamaan kuulemisiin joutuneita. Tunnetuimpia olivat kenties Lauren Bacall ja Humphrey Bogart. Perustuslain vastaisuus ja kansalaisoikeudet olivat ne seikat, jonka avulla CFA sai isot

²²⁴ Cole 1981, 280–285.

elokuvatähdet vastustamaan HUAC:in toimia ja julkisesti puolustamaan epäystävällismielisiksi nimettyjä elokuvantekijöitä.²²⁵

Kuulemisten loputtua suhtautuminen Hollywoodin kymmenikköön muuttui julkisuudessa. HUAC-komitean puheenjohtaja J. Parnell Thomas sai valmiiksi raporttinsa Hollywoodin kuulemisista, jonka hän ojensi kongressille. Raportissaan hän käsitteli kymmenikön tapaa olla vastaamatta kysymyksiin. Thomasin raportin mukaan Hollywoodin kymmeniköllä ei ollut perusteluja väittää, että kongressilla ei ole oikeutta kysellä heiltä heidän poliittisista kytköksistään. Thomas tähdensi kongressille myös, että Hollywoodin kymmenikön jäsenet eivät valikoituneet todistajiksi sattumanvaraisesti. Kuulemista edeltävät tutkimukset olivat osoittaneet sen, että he kaikki olivat kommunisteja tai että heillä on pitkä historia kommunistisessa toiminnassa. Thomas siis paljasti kongressille, että HUAC-komitea oli jo ennen kuulemisia tiennyt todistajien olleen nykyisiä tai entisiä kommunisteja, koska FBI oli saanut tämän tutkimuksissaan selville. Thomasin raportin seurauksena kongressi äänesti sen puolesta, että jokaiselle Hollywoodin kymmenikön jäsenelle luetaan syytteet kongressin halventamisesta.²²⁶

HUAC-komitean kuulemisiin kutsutut yhdeksäntoista Hollywoodin elokuva-alan työntekijää oli alun perin kerännyt paljon tukea ja sympatiaa muiden elokuvantekijöiden, jopa kuuluisuuksien, keskuudessa. Myös yleinen mielipide oli heidän tukenaan. Kuulemisten jälkeen ilmapiiri heitä kohtaan muuttui. Esimerkiksi McGilligan ja Buhle ovat todenneet tämän johtuneen osittain siitä, että elokuvayhtiöt olivat keskenään päättäneet olla työllistämättä Hollywoodin kymmenikön jäseniä. Mustan listan myötä pelko sai myös yleisen tuen kaikkoamaan Hollywoodin kymmeniköltä.²²⁷ Hollywoodin tutkintojen vaikutus kansalaisten yleiseen mielipiteeseen oli muun muassa kommunisminvastaisuutta tutkineen Hayden Johnsonin mukaan seurausta presidentti Trumanin kylmän sodan alussa lanseeraamasta kommunisminvastaisuudesta. Yleiseen mielipiteeseen vaikuttivat suuresti myös esimerkiksi television tulo ihmisten koteihin. Televisio mahdollisti ennennäkemättömän suuren ihmismäärän saavuttamisen kerralla, ja täten myös poliittisten näkemysten leviäminen oli nopeampaa.²²⁸

²²⁵ Radosh ja Radosh 2005, 147-149.

²²⁶ Radosh ja Radosh 2005, 158-159.

²²⁷ McGilligan ja Buhle 2012, xviii.

²²⁸ Johnson 2005, 127.

Cole kirjoittaa melko vähän kokemuksistaan HUAC-kuulemisissa. Kertoessaan kuulemisista Cole ei keskity omaan vakaumukseensa tai miksi hänet oli ylipäänsä kutsuttu HUAC-komitean eteen. Cole keskittyy sen sijaan kirjoittamaan siitä, miten heitä kuulusteluissa kohdeltiin epäoikeudenmukaisesti ja perustuslainvastaisesti. Colen kertomus kuulemisista antaa sellaisen kuvan, että hän oli tiiviisti osana epäystävällismielisten todistajien ryhmää, jopa ryhmän ytimessä. Kuten esimerkiksi identiteettiin ja narratiiveihin erikostunut on John Barresi todennut, sosiaalinen identiteetti pohjautuu niihin ryhmiin, joihin henkilö kuuluu ja joihin hän itsensä identifioi.²²⁹ Cole on jo aikaisemmin kirjassaan identifioinut itsensä voimakkaasti sekä osaksi käsikirjoittajien ammattikuntaa, ammattiliittoaktiivien ryhmää että kommunistista puoluetta ja se näkyy myös hänen kertomuksessaan kuulemisista. Colen esiin tuomat identifikaatiot sopivat hyvin yhteen muiden Hollywoodin kymmenikön jäsenten kanssa. Suurin osa epäystävällismielisistä todistajista oli ammatiltaan käsikirjoittajia.²³⁰ Heidän joukossaan oli myös ammattiliittoaktiiveja, kuten vaikkapa John Howard Lawson.²³¹ Tämän lisäksi yhdeksäntoista todistajan joukosta vain kolme ei kuulunut tai ollut kuulunut kommunistiseen puolueeseen.²³² Toisin sanoen, muut todistajat kuuluivat suurelta osin samoihin sosiaalisiin ryhmiin kuin mihin Colekin, jolloin hän todennäköisemmin identifioi itsensä kuuluvaksi myös osaksi HUAC-kuulemisiin kutsuttujen todistajien ryhmää. Colen sen hetkinen sosiaalinen ryhmä oli Hollywoodin kymmenikkö.

4.2.2. Yksin osana ryhmää

Dmytryk kirjoittaa omaelämäkerrassaan haasteiden saapumisesta ja kuulemisista paljon kattavammin kuin Cole. Dmytryk ottaa kirjassaan melko pian esiin HUAC-tutkinnat, joita hän pitää käännekohtana elämässään. Hän kirjoittaa, että vastaanotti haasteen saapua HUAC-komitean eteen kuultavaksi syyskuussa 1947. Koska hän ei enää toiminut puolueessa, hän ei suuremmin murehtinut haastetta, vaan odotti innolla pääsevänsä kertomaan oman tarinansa. Hän ei siis vielä tässä kohtaa pitänyt haasteen saamista vakavana asiana. HUAC-komiteasta Dmytryk kertoo, että se ei ollut Hollywoodin kommunismitutkintojen varsinainen alulle panija. Hollywoodissa toiminut vuonna 1944 perustettu kommunisminvastainen järjestö *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* oli Dmytrykin mukaan HUAC-

²²⁹ Barresi 2006, 202–203.

²³⁰ Krutnik et al., 2007, 4.

²³¹ Humphries 2008, 82.

²³² Horne 2006, 186.

tutkintojen takana. Järjestö oli se taho, joka myös toi HUAC-komitean eteen ystävällismielisiä todistajia, jotka usein olivat kyseisen järjestön jäseniä.²³³ Myös esimerkiksi elokuvatutkija Reynold Humphries on ottanut esiin, että useat HUAC-kuulemisten niin kutsutut ystävällismieliset todistajat olivat kyseisen järjestön jäseniä.²³⁴

Dmytrykin kanssa samassa tilanteessa oli myös hänen ystävänsä Adrian Scott. Dmytryk ja Scott tapasivat yhdessä Bartley Crum -nimisen lakimiehen, joka suostui edustamaan heitä HUAC-kuulemisissa. Kaksikko huomasi pian, että haasteen saaneita oli seitsemäntoista muutakin henkilöä. Tässä kohtaa kaikkien etuna oli jakaa lakimieskulut keskenään, ja palkata ryhmälle yhteinen puolustus. Dmytryk kertoo, että hän tiedosti ryhmän olevan suurelta osin kommunistinen. Hän ei ollut yllättynyt, kun toiset haasteen saaneet kutsuivat hänet ja Scottin lakimiehineseen yhteiseen tapaamiseen. Dmytrykin mukaan oli selvää, että ryhmä halusi järjestäytyä, sillä haasteen saaneiden joukossa olivat Hollywoodin kommunistisen puolueen aktiivit John Howard Lawson ja Albert Malz. Dmytryk kirjoittaa havainneensa vasta myöhemmin, että kommunisteille oli edullisempaa jos hän ja Scott olivat ryhmässä mukana. Heitä pidettiin hallitsemattomina, sillä heillä oli tapana kulkea omia polkujaan. Dmytrykiä kuitenkin lohdutti tieto siitä, että kaikki haasteen saaneet henkilöt eivät olleet olleet kommunistisen puolueen jäseniä.²³⁵

Tapaamisten luonteesta on ollut runsaasti keskustelua kirjallisuudessa, kuten esimerkiksi Alan Casty on ottanut esiin. Osalla näissä yhdeksäntoista henkilön tapaamisissa paikalla olleista on eriäviä mielipiteitä siitä, miten puolustuksesta päätettiin ryhmän sisällä. Muun muassa entinen syyttäjä Robert Kenny oli ollut mukana antamassa lainopillisia neuvoja, ja hänen mukaansa kaikki ryhmän jäsenet saivat itse päättää puolustuksestaan. Lakimies Bartley Crum on puolestaan sanonut, että hän oli tapaamisissa ehdottanut Edward Dmytrykin ja Adrian Scottin todistamista ja oman versionsa kertomista. Crumin mukaan hänen ehdotuksensa oli tyrmätty.

²³³ Dmytryk 1996, 32–34.

²³⁴ Humphries 2008, 81–82.

²³⁵ Dmytryk 1996, 35. Haasteiden saaneet yhdeksäntoista henkilöä olivat siis Hollywoodin kymmenikkö, joista kaikki todistivat HUAC-komitean edessä. Haasteen sai myös käsikirjoittaja, näytelmäkirjailija ja elokuvantekijä Bertolt Brecht, joka todisti komitean edessä, mutta ei saanut syytetä koska poistui kuulemisten jälkeen maasta. Näiden yhdentoista henkilön lisäksi haasteen saivat myös käsikirjoittajat Richard Collins, Gordon Kahn ja Waldo Salt, elokuvaohjaaja Lewis Milestone, käsikirjoittaja-ohjaaja Robert Rossen, käsikirjoittaja ja tuottaja Howard Koch, näyttelijä-ohjaaja Irving Pichel sekä näyttelijä Larry Parks. Nämä kahdeksan eivät päätyneet todistamaan HUAC-kuulemisissa. Katso McGilligan ja Buhle 2012, xviii sekä Humphries 2008, 82. Dmytrykin kommentti siitä, että kaikki eivät olleet kommunisteja, pitää paikkansa. Yhdeksäntoista haasteen saaneista kolme henkilöä ei ollut koskaan kuulunut kommunistiseen puolueeseen. Katso Horne 2006, 186.

Ryhmä oli vedonnut siihen, että päätösten tulee olla yksimielisiä ryhmän sisällä. Tapaamisia on myös kuvailtu siten, että niissä esitelty strategia oli laadittu kommunistisen puolueen suojelemiseksi.²³⁶ Myös Dmytrykkin kertomus haasteen vastaanottaneiden ryhmän tapaamisista korostaa kommunistisen puolueen roolia sekä ryhmässä vallinnutta yksimielisyyden periaatetta. Hänen mukaansa puolue pyrki vaikuttamaan ryhmän puolustusstrategiaan puolueaktiivien kautta. On selvää, että Dmytryk irtisanoutuu kommunistisesta puolueesta ja sen toiminnasta tässä kohtaa täysin. Hän kuvailee itseään esimerkiksi termillä *excommunist*, ikään kuin korostaakseen erilaisuuttaan kommunisteista koostuvassa joukossa. Dmytryk mainitsee myös ryhmän vaatimuksen siitä, että kaikkien päätösten tulee olla yksimielisiä. Hän ei osannut nähdä yhteisen strategian riskejä suostuessaan toimimaan yksimielisyyden periaatteen mukaan.²³⁷

Tapahtumia kerratessaan Dmytryk pyrkii avaamaan lukijoille, miksi hän jo puolueesta irtautuneena suostui haasteen saaneiden yhteiseen puolustusstrategiaan. Hän kertoo, että asiaa on vaikea selittää ihmisille, jotka eivät ole olleet puolueen jäseniä. Kuvaillessaan tuntemuksiaan hän lainaa otteen saman kokeneelta entiseltä kommunistilta. Dmytrykin siteeraama ote on elokuvaohjaaja Elia Kazanin omaelämäkerrasta *A Life*. Siinä Kazan kuvailee tuntemuksiaan puolueesta eroamisen jälkeen: *"my relations with my old comrades did not change....I was glad to be out and glad to still be in....In other words, I continued to think like a Communist....Only I and those like me had the answers....In fact, I still believe a good part of what I believed then"*.²³⁸ Kazania lainatessaan Dmytryk pyrkii tuomaan esiin sen, että vaikka hän oli jo haasteen saapuessa eronnut puolueesta, hän oli yhä osittain puolueen vaikutuspiirissä. Mikäli Kazanin lainaus pätee Dmytrykiin kokonaisuudessaan, hän oli tapahtumien aikaan myös ideologisesti kommunisti. Sen vuoksi hän ei ehkä samalla tavalla pyrkinyt vastustamaan haasteen saaneiden yhteistä linjaa, vaan toimi yhtenä ryhmän jäsenenä. Tämän kertomalla Dmytryk haluaa todennäköisesti kuvastaa sitä, miten vaikeaa oli erota kommunistisesta puolueesta sekä käytännössä että ideologisesti.

Dmytryk kirjoittaa paljon siitä, ettei hän kokenut olevansa osa yhdeksäntoista todistajan ryhmää, ja että ryhmä oli heterogeenisempi kuin mitä monet olettavat sen olleen. Dmytrykin mukaan ryhmässä oli niin sanottuja kommunistiaktiiveja, mutta myös ei-kommunisteja. Hän

²³⁶ Casty 2009, 111–112.

²³⁷ Dmytryk 1996, 37.

²³⁸ Dmytryk 1996, 38.

laskee itsensä kategoriaan *entinen* kommunisti, tehden sillä pesäeron kommunistiaktiiveihin. Hän on tahtomattaan joutunut osaksi ryhmää, joka mielletään kommunistiseksi. Tämän vuoksi Dmytryk pyrkii korostamaan sitä, että ryhmän sisäiseen yhteistyöhön ryhdyttiin sen todennäköisesti tuoman hyödyn vuoksi, eikä yhteisen kommunistisen ideologian takia. Hänen kirjoittamastaan välittyy ikään kuin kamppailu hänen sisäisen minuuden ja julkisen kuvan välillä. Kuten esimerkiksi Jenkins on teoksessaan ottanut esiin, identiteettiin sisältyy vuorovaikutteinen aspekti sisäisen minäkuvan ja ulkoisen, julkisen kuvan välillä. Yksilö voi esimerkiksi valita, millaisen sisäisen omakuvan hän haluaa välittää muille julkisesti nähtäväksi. Ympäristö valitsee, jos se hyväksyy tai hylkää tämän kuvan. Jenkinsin mukaan yksilön identifikaatio muotoutuu juuri tämänkaltaisen sisäisen ja ulkoisen minäkuvan vuorovaikutuksesta.²³⁹ Dmytrykin tapauksessa tämän vuorovaikutuksellisuuden voi havaita hänen kertomastaan siten, että hän ei haasteen saamisen jälkeen korostanut liiaksi muulle ryhmälle olevansa eri mieltä esimerkiksi politiikasta, vaan välitti heille sellaisen kuvan, että hän on osa kyseistä ryhmää. Myös Dmytrykin omaelämäkertaa voi katsoa yhtenä keinona välittää tietynlaista kuvaa ympäröiville ihmisille. Hän haluaa kirjassaan korostaa nimenomaan sitä, ettei ollut samanlainen kommunisti kuin muut, vaikka hän oli osa haasteet saaneiden ryhmää ja yhteistä puolustusta. On kuitenkin todennäköistä, että kuva jonka Dmytryk välittää itsestään kirjassaan on pikemminkin hänen sen hetkisen identiteetin mukainen, eikä kuvaa täysin HUAC-kuulemisten aikaisia käsityksiä itsestään.

Dmytryk erottuu yhdeksäntoista haasteen saaneen henkilön joukosta ja erityisesti Hollywoodin kymmenikön muista jäsenistä taustaltaan erilaisena henkilönä. Hän ei selvästi ollut ollut kommunistisen puolueen aktiivi, eikä myöskään haasteen saapuessa ollut enää edes kommunistisen puolueen jäsen. Vaikka Dmytryk kuului omaan ammattiliittonsa, ei hän ollut varsinainen ammattiliittoaktiivi, kuten esimerkiksi Lester Cole ja John Howard Lawson. Hän oli myös ammattinsa puolesta erilainen, Hollywoodin kymmenikön ainoa elokuvaohjaaja. Miksi Dmytryk sitten sai haasteen HUAC-kuulemisiin? Yksi Hollywoodin kymmenikön jäsenistä, Ring Lardner Jr., on ottanut esiin Edward Dmytrykin ja Adrian Scottin historioitsija Patrick McGilliganin haastattelussa. Lardner arvioi, että Dmytryk ja Scott olivat joutuneet HUAC-komitean eteen todennäköisesti elokuvastaan *Crossfire*, eikä niinkään toiminnastaan kommunistisessa puolueessa. Lardnerin mukaan elokuva oli suora hyökkäys antisemitismiiä

²³⁹ Jenkins 2014, 95.

vastaan.²⁴⁰ Lardnerin lausuma antisemitismistä kuvaa hyvin sitä, millä tavoin antisemitismin vastaisuus ja kommunismi usein niputettiin yhteen, kuten esimerkiksi historioitsija Gerald Horne on todennut Hollywoodin historiaa käsittelevässä teoksessaan.²⁴¹ Myös elokuvahistorioitsija Reynold Humphries toteaa, että juuri Adrian Scottin ja Edward Dmytrykin elokuva *Crossfire* ja sen teema juutalaisvastaisuuden vastustamisesta oli syynä heidän HUAC-komitealta saamiinsa haasteisiin.²⁴² Dmytryk kommentoi itse kirjassaan kyseistä elokuvaa, ja sen antisemitismin vastaisuutta. Hän kertoo sen elokuvan olleen menestys sekä yleisön että kriitikoiden keskuudessa. Dmytrykin mukaan juuri elokuvan kaupallinen menestys on voinut olla syy siihen, miksi HUAC-komitea kiinnitti häneen ja Adrian Scottiin huomionsa, sillä olivathan he molemmat olleet kommunistisen puolueen jäseniä. Elokuvan sanoma ei Dmytrykin mukaan ollut ratkaisevassa asemassa heidän kutsumisessaan HUAC-komitean eteen.²⁴³

Kertoessaan haasteen saaneiden henkilöiden saapumisesta Washington D.C.:hen kongressin kuulemiseen, Dmytryk korostaa ryhmän eriytyneisyyttä. Kaikki yhdeksäntoista haasteen saanutta henkilöä olivat suostunut siihen, että heillä on yhteinen puolustus ja puolustusstrategia. Dmytryk kirjoittaa, että hän huomasi pian osan ryhmästä pitävän keskenään kokoontumisia. Dmytrykin mukaan kommunistisen puolueen toiminnassa aktiivisesti mukana olleet henkilöt, kuten John Howard Lawson ja Albert Malz, osallistuivat tapaamiseen ja suunnittelivat keskenään miten ryhmän tulee toimia. Dmytrykin mukaan hän ja Scott olivat liian epävakaita osallistumaan näihin sisäpiiriläisten tapaamisiin. Dmytryk mainitsee, että sisäpiiri kokoontui lähes päivittäin, ja kaikki päätökset koskien ryhmän menettelytapoja tehtiin sisäpiirin keskuudessa. Kun päätökset oli tehty, asianajajat esittelivät ne muulle ryhmälle, jotta ne vaikuttaisivat asianajajien kehittämiltä strategioilta.²⁴⁴ Esimerkiksi kommunismin historiaa Hollywoodissa tutkineet Radoshit toteavat, että kolme HUAC-kuulemisiin kutsuttujen

²⁴⁰ McGilligan ja Buhle 2012, 406.

²⁴¹ Horne 2001, 26–27.

²⁴² Humphries 2008, 82. Tämän seikan lisäksi Humphries huomauttaa, että ystävällismielisenä todistajana todistanut Lela Rogers, näyttelijä Ginger Rogersin äiti, syytti Dmytrykiä kommunistisen propagandan sisällyttämisestä elokuviin. Lela Rogers esitti tämän syytöksen jo toukokuussa 1947, jolloin HUAC oli Hollywoodissa haastattelemassa yhteistyöhaluisia elokuva-alan työntekijöitä. Lela Rogersin tytär Ginger oli näytellyt Dmytrykin ohjaamassa elokuvassa *Tender Comrade* vuodelta 1943, jonka käsikirjoituksen oli tehnyt Hollywoodin kymmenikön jäsen Dalton Trumbo. Ginger Rogersilla oli elokuvassa repliikki, joka teki Lela Rogersin mukaan elokuvasta kommunistisen. Repliikissä Ginger Lelan mukaan sanoi: *"Share and share alike, that's democracy."* Todellisuudessa kyseistä repliikkiä ei kuulla kyseisessä elokuvassa lainkaan tässä muodossa. Katso Humphries 2008, 84. *Tender Comrade* -elokuvan tiedot löytyvät *Internet Movie Database* -sivustolta osoitteesta [<https://www.imdb.com/title/tt0036418/>]. Luettu 1.11.2018.

²⁴³ Dmytryk 1996, 66–67.

²⁴⁴ Dmytryk 1996, 51–53.

todistajien viidestä asianajajasta olivat kommunistisen puolueen asianajajia. Adrian Scottin ja Edward Dmytrykin asianajaja Bartley Crum ei ollut yksi niistä kolmesta. Radoshit ottavat esiin myös Dmytrykin mainitseman sisäpiirin, joka kokoontui muusta ryhmästä erillään ja päätti keskenään joukon puolustukseen liittyvistä asioista. Sisäpiirin kuuluivat kommunistisen puolueen aktiivit.²⁴⁵ Yhdeksäntoista hengen ryhmä epäystävällismielisiä todistajia päätyi yhteiseen linjaan koskien HUAC-kuulemisten todistuksia. Ryhmän puolustusstrategia oli, että he vetoaisivat todistuksissaan Yhdysvaltain perustuslain ensimmäiseen lisäykseen sananvapaudesta. He siis yhdessä sopivat, etteivät he vastaisi kysymyksiin esimerkiksi kommunistisen puolueen jäsenyydestä.²⁴⁶

Kirjoittaessaan ryhmän puolustuksesta ja vastineesta haasteisiin, Dmytryk vihjailee, että ryhmän sisäpiiri sai ohjeensa Yhdysvaltain kommunistiselta puolueelta. Tämän lisäksi hän vihjailee, että he saivat käskynsä kommunistien kansainväliseltä järjestöltä Kominternilta suoraan Moskovasta. Dmytryk kertoo etteivät läheskään kaikki ryhmän jäsenet olleet yhtä mieltä siitä, että heidän tulee vedota perustuslain ensimmäiseen lisäykseen eli sananvapauteen. Monet olisivat halunneet vedota pikemminkin perustuslain viidenteen lisäykseen, eli oikeuteen olla vaiti ja olla todistamatta itseään vastaan. Monen mielestä viidenteen lisäykseen vetoaminen kuitenkin viittaa syyllisyyteen. Dmytrykin mukaan ensimmäiseen lisäykseen vetoaminen puolustuksessa oli kommunistisen puolueen valinta ryhmän puolustusstrategiaksi.²⁴⁷ Myös elokuvahistorioitsija Alan Casty on ottanut Hollywoodin kommunismia käsittelevässä teoksessaan sen, että yhdeksäntoista todistajan joukon puolustuksen takana oli kommunistinen puolue. Casty lainaa teoksessaan erästä epäystävällismielisen yhdeksäntoista jäsentä Robert Rossenia, joka on Castyn mukaan sanonut joukon yhteisen puolustuksen olleen suunniteltu siten, että se vahingoittaisi kommunistista puoluetta mahdollisimman vähän. Castyn mukaan oli nimenomaan kommunistisen puolueen tahto, että ryhmän jäsenet noudattavat yksimielisyyden periaatetta kaikissa päätöksissä, jolloin yksilöillä ryhmän sisällä ei juuri ollut mahdollisuutta valita omanlaistaan strategiaa HUAC-kuulemisiin.²⁴⁸ Näyttää selvältä, että kaikki yhdeksäntoista todistajaa eivät olleet samaa mieltä yhteisestä puolustuksesta. Kommunistisen puolueen ohjeista tai määräyksistä koskien puolustusta on kuitenkin myös toisenlaisia tulkintoja. Esimerkiksi mustaan listaan ja

²⁴⁵ Radosh ja Radosh 2005, 143–144 ja 147.

²⁴⁶ Humphries 2008, 86.

²⁴⁷ Dmytryk 1996, 53.

²⁴⁸ Casty 2009, 112.

Hollywoodin kymmenikköön erikoistunut Larry Ceplair mainitsee teoksessaan, ettei ole löytänyt todisteita siitä, että kommunistiset järjestöt olisivat millään tavalla vaikuttaneet joukon puolustukseen.²⁴⁹

Myös itse kuulemisista Dmytryk esittää kritiikkiä sekä HUAC-komiteaa että eräitä Hollywoodin kymmenikön jäseniä kohtaan. Dmytryk kirjoittaa, että hän oli yllättynyt siitä, miten ylimielisesti eräät todistajat käyttäytyivät kuulusteluissa. Hän sanoo, että vaikka iso osa hänen kirjoittamastaan on jälkiviisautta, tämän ylimielisyyden hän havaitsi jo kuulustelujen aikana. Varsinkin John Howard Lawsonin todistus oli Dmytrykin mielestä pöyristyttävä. Dmytryk kirjoittaa, että hänen mielestään heidän olisi todistajina pitänyt käyttäytyä päinvastaisesti kuin komitean jäsenet, kohteliaasti, hillitysti ja järkevästi. Hän kirjoittaa, että median avulla Hollywoodin kymmenikön oli mahdollista vaikuttaa yleiseen mielipiteeseen, ja kuulemisten alkaessa yleinen mielipide ja media olivat heidän puolellaan. Hänen mukaansa Lawsonin käytöksen olisi pitänyt olla sellaista, että yleisön reaktiot olisivat olleet hänen puolellaan. Sen sijaan Lawsonin todistus sai Dmytrykin mukaan aikaan päinvastaisen reaktion. Dmytryk kirjoittaa, että Lawsonin todistuksen jälkeen hänestä tuntui, että hänen pelinsä oli pelattu ja hänen uransa tuhoutunut.²⁵⁰ Myös muun muassa Radoshit ovat teoksessaan todenneet, että Lawsonin todistus komitean edessä oli huomiota herättävä. Hän ei vastannut kysymyksiin kommunistisen puolueen jäsenyydestä, vaan ryhtyi syyttämään komiteaa pelottelusta ja lainvastaaisuudesta. Lawsonin todistusvuoro päättyi hänen poliittiseen palopuheeseensa, ja hänet ohjattiin kesken lauseen pois todistusaitiosta.²⁵¹ Lawsonin todistuksen luonteesta kertoo myös se, että se sai seuraavana päivänä eniten palstatilaa lehdistössä.²⁵²

Lawsonin jälkeen todistusvuorossa oli yhdeksäntoista todistajan joukosta käsikirjoittaja Dalton Trumbo. Trumbo oli monella mittarilla joukon menestynein elokuvantekijä, ja monen mielestä myös joukon lahjakkain käsikirjoittaja.²⁵³ Dmytrykin mielestä monet todistajista lähtivät mukaan komitean luomaan sirkukseen. Dmytryk kirjoittaa, että Dalton Trumbo, jonka hän oli uskonut pelastavan tilanteen, oli todistajanaitiossa hänelle suurin pettymys. Dmytrykin mukaan

²⁴⁹ Ceplair ja Trumbo 2015, 193.

²⁵⁰ Dmytryk 1996, 72–74.

²⁵¹ Radosh ja Radosh 2005, 154.

²⁵² Ceplair ja Trumbo 2015, 200.

²⁵³ Radosh ja Radosh 2005, 154. Dalton Trumbon suosioista ja lahjakkuudesta kertoo myös se, että hän oli Hollywoodin parhaiten palkattu käsikirjoittaja, sillä hänen elokuvansa menestyivät kaupallisesti. Katso Humphries 2008, 82.

kuulemiset olivat varsinkin radion kautta kuultuna tuhoisat heidän joukolleen. Kuuntelijoille todistajien esiintymiset näyttäytyivät siten, että todistajat käyttäytyivät juuri kuten kommunistien oletettiin käyttäytyvän. Yleinen mielipide heitä kohtaan alkoi muuttua, ja ihmisten sympatiat alkoivat karista näiden todistusten myötä. Hän kirjoittaa, että Adrian Scott, Ring Lardner Jr. ja hän itse hillitsivät omia todistuksiaan, mutta vahinko oli jo ehtinyt tapahtua.²⁵⁴ Kaikki kymmenen epäystävällismielistä todistajaa, mukaan lukien Dmytryk, olivat siis vedonneet perustuslain ensimmäiseen lisäykseen, eivätkä vastanneet HUAC-komitean kysymyksiin koskien jäsenyyttään kommunistisessa puolueessa. Dmytryk oli todistusvuorollaan saanut sanottua, että hän ei kieltäydy vastaamasta kysymyksiin, vaan hän haluaa vastata niihin omalla tavallaan. Ainoastaan Albert Maltz sai lukea ääneen oman lausuntonsa komitean edessä.²⁵⁵ Dmytryk kirjoittaa kirjassaan enemmän muiden todistuksista kuin omastaan. Dmytrykille hänen oma esiintymisensä HUAC-komitean edessä ei ollut niin käänteentekevä kuin esimerkiksi Lawsonin ja Trumbon. Heidän esiintymisensä vaikutti Dmytrykin elämään paljon negatiivisemmin kuin mitä hänen oma todistuksensa, sillä hänet niputettiin heidän kanssa samaan joukkoon.

Dmytrykin mukaan Hollywoodin kymmenikkö oli kuulemisissa saavuttanut juuri sen, mitä se oli viimeiseen asti pyrkinyt välttämään. Kuulemisten jälkeen ihmisten yleinen mielipide oli se, että he kaikki olivat kommunisteja. Hän oli pettynyt siihen, että hän havahtui tilanteeseen liian myöhään. Hän kirjoittaa kommunistiksi leimaamisesta seuraavasti:

Too late I awoke to the realization that, since we had gone to great lengths to avoid differentiation, I and others of the Nineteen who were *not* communists were, in the common mind, lumped with those who were. I had walked into Lawson's cage and locked the door behind me. My refusal to testify had branded me a member of the Party, and however I might protest that such refusal was not an admission of guilt, only friendly relatives, the naïve, or the stupid would take me at my word. There was no way out, not even confession; the offer of honest testimony at this stage would have been seen as an act of cowardice.

Just that simply, I had committed myself and, unforgivably, the woman who would soon be my wife, to four years of nearly total hell—because I was a member of the Hollywood Ten.²⁵⁶

HUAC-kuulemisten ristiriitaisuus loi paljon keskustelua eri tiedotusvälineissä.²⁵⁷ Kuulemisten alkaessa julkinen mielipide ja esimerkiksi Hollywoodin monet kuuluisuudet tukivat HUAC-

²⁵⁴ Dmytryk 74–75.

²⁵⁵ Humphries 2008, 87.

²⁵⁶ Dmytryk 1996, 76.

²⁵⁷ Humphries 2008, 88.

komitean eteen kutsuttuja todistajia.²⁵⁸ Kuulemisten ollessa ohitse, yleinen mielipide Hollywoodin kymmenikköä kohtaan muuttui. Kymmenikön päätös olla vastaamatta komitean kysymyksiin kääntyi heitä vastaan, eivätkä yleisön sympatiat enää olleet heidän puolellaan.²⁵⁹ Myös elokuvahistorioitsija Reynold Humphries nostaa esiin kymmenikön käytöksen todistajanaitiossa syynä julkisen tuen vähenemisellä. Tämän lisäksi Humphries toteaa, että myös kymmenikön niin sanottu julkinen paljastuminen kommunisteiksi HUAC-kuulemisten myötä vähensi yleisön tukea heitä kohtaan.²⁶⁰ Julkisen mielipiteen muuttumiseen vaikutti itse kuulemisten lisäksi toki myös muut tekijät, kuten elokuvayhtiöiden alulle panema musta lista kuulemisten jälkeen sekä yleisen ilmapiirin muuttuminen enemmän kommunisminvastaiseksi kylmän sodan myötä.²⁶¹ Merkittävää kuitenkin on, että myös todistajien käyttäytyminen kuulemisissa vaikutti yleiseen mielipiteeseen heistä.

Dmytrykin kirjoittamassa on paljon jälkiviisautta, kuten hän itsekkin on maininnut. Hän kirjoittaa kokemuksistaan kuulemisten aikaan siten, että hän koki jo silloin heidän pelinsä olleen menetetty. Hän koki esimerkiksi John Howard Lawsonin ja Dalton Trumbon todistusten vaikuttaneen heidän tilanteeseensa ryhmänä ja yksilöinä merkittävästi. Hän mainitsi aikaisemmin jo julkisen mielipiteen ja median, ja sen miten Lawsonin ja Trumbon esitykset saivat heidät kaikki näyttäytymään huonossa valossa. Dmytryk kirjoittaa, että myös heitä, jotka eivät olleet (enää) kommunisteja, pidettiin yhtä lailla kommunisteina. Hollywoodin kymmenikkö oli pian sellainen käsite, joka merkitsi kongressin halventamisesta syytettyjä Hollywoodin kommunisteja. Hän ei kuitenkaan syytä pelkästään muita omasta kohtalostaan, vaan myös itseään. Hän haluaa kuitenkin antaa sen vaikutelman, ettei hänellä HUAC-kuulemisissa ollut vaihtoehtoja tehdä toisella tavalla. Dmytrykin kertoessa kuulemisista mikään tietty sosiaalinen identiteetti tai identifioituminen mihinkään tiettyyn ryhmään ei erityisemmin korostu. Sen sijaan hän korostaa sitä, mitä hän *ei* ole, ja mihin ryhmään hän ei ainakaan tunne kuuluvansa. Tahtomattaan hänen julkiseksi kuvaksi muodostuu HUAC-kuulemisten yhteydessä kuitenkin se, että hän on kommunistinen elokuvantekijä ja Hollywoodin kymmenikön jäsen. Tähän ryhmään hän ei siis itse identifioi itseään, vaan ympäristö tekee sen hänen puolestaan. Kuten identiteettitutkija John Barresi on kiteyttänyt, ei yksilön sosiaalinen identiteetti koostu pelkästään niistä ryhmistä, joihin itse valitsemme

²⁵⁸ McGilligan ja Buhle 2012, xviii.

²⁵⁹ Casty 2009, 114.

²⁶⁰ Humphries 2008, 94.

²⁶¹ McGilligan ja Buhle 2012, xviii; Johnson 2005, 127.

kuuluvamme. Se koostuu myös niistä ryhmistä, joihin ympärillä olevat ihmiset meidät liittävät.²⁶² Tämä ympäristön yksilölle luoma identifikaatio voi synnyttää ristiriidan henkilön koetun identiteetin ja muiden antaman identiteetin välillä.²⁶³ Kommunismi on Dmytrykille tässä kohtaa muiden hänelle antama sosiaalinen identiteetti. Dmytrykin kertomuksen mukaan se on ristiriidassa hänen oman identiteettinsä kanssa. Hän näkee itsensä entisenä kommunistina, erilaisena Hollywoodin kymmenikön jäsenenä.

5. Kommunistisen menneisyyden taakka

Hollywoodin kuulemisten päätyttyä moni asia muuttui Hollywoodin kymmenikön jäsenten kohdalla. Kuten Hollywoodin mustaa listaa tutkinut Larry Ceplair on todennut, Hollywoodin kymmenikkö koostui suurelle yleisölle melko tuntemattomista elokuvantekijöistä. Muutaman vuoden heitä yhdisti samassa tilanteessa oleminen HUAC-kuulemisissa ja sen jälkimainingeissa. Yhdistävä tekijä sai Ceplairin mukaan kymmenikön unohtamaan heidän keskinäiset erilaisuutensa. Tästä huolimatta jokainen kymmenikön jäsenistä käsitteli HUAC-kuulemisten jälkeisiä tapahtumia omalla tavallaan.²⁶⁴

Muiden ihmisten määritelmät voivat yksilön kohdalla johtaa sellaiseen suuntaan ja sellaiseen identiteettiin, jota yksilö ei itse valitsisi. Ympärillä olevat ihmiset eivät ainoastaan nimeä ja kategorisoi yksilöitä, vaan he vaikuttavat paljon laajemmin yksilön identifikaatioon. Jos ympärillä oleva ryhmä on määritellyt yksilön tietynlaiseksi, se vaikuttaa siihen, miten ryhmä suhtautuu ja kohtelee yksilöä.²⁶⁵ Tämä yksilön identifioiminen ulkoisen ryhmän toimesta näyttäytyy selkeänä Lester Colen ja Edward Dmytrykin kertomuksissa. Muiden identifikaatiot heistä vaikuttivat sekä heidän sosiaaliseen identiteettiinsä että heidän elämänsä kulkuaan. Seuraavaksi käsitelen sitä, millaiset sosiaaliset identiteetit ja mitkä sosiaaliset ryhmät korostuvat heidän elämänsä jälleenrakentamisessa mustan listan aikana ja sen jälkeen. Miten henkilöiden leimaaminen julkisesti kumouksellisiksi kommunisteiksi ja elinkeinon menettäminen mustan listan myötä vaikutti heidän sosiaalisiin identiteetteihinsä?

²⁶² Barresi 2006, 203.

²⁶³ Jenkins 2014, 97–98.

²⁶⁴ Ceplair ja Trumbo 2015, 211.

²⁶⁵ Jenkins 2014, 98.

5.1. Mustan listan keskiössä

Hollywoodin ensimmäiset HUAC-kuulemiset saatiin päätökseen 30. lokakuuta 1947.²⁶⁶ HUAC-komitean puheenjohtaja J. Parnell Thomas sai marraskuun lopulla valmiiksi raporttinsa Hollywoodin kuulemisista. Tämän raportin seurauksena kongressi äänesti sen puolesta, että jokaiselle Hollywoodin kymmenikön jäsenelle luetaan syytteet kongressin halventamisesta.²⁶⁷ Kun kongressi oli päättänyt syyttää Hollywoodin kymmenikköä kongressin halventamisesta, oli myös Hollywoodin työnantajapuolen reagoitava asiaan jollain tavalla. Hollywoodin suurten elokuvayhtiöiden edustajat tapasivat toisensa New Yorkissa *Waldorf Astoria* -hotellissa marraskuussa 1947 keskustellakseen Hollywoodin kymmeniköstä ja muista mahdollisista kommunisteista Hollywoodissa.²⁶⁸ Tapaamisessa vain muutama elokuvayhtiön edustaja huomautti, että kommunistiseen puolueeseen kuuluminen ei ollut laitonta Yhdysvalloissa. Paikalla oli kuitenkin myös elokuvateollisuuden lakimiehiä, jotka kuitenkin vakuuttivat elokuvayhtiöiden johdolle, että he voivat erottaa palkkalistoillaan olevia kommunisteja vedoten työ sopimusten moraalilausekkeeseen. Moraalilauseke mahdollisti työntekijän erottamisen sen perusteella, että hän tuo huonoa mainetta elokuvateollisuudelle. *Waldorf Astoria* -kokoontumisen seurauksena Hollywoodin elokuvayhtiöiden tuottajat päättivät myös olla palkkaamatta kommunisteja ja irtisanoa kaikkien Hollywoodin kymmenikköön kuuluvien voimassa olevat työ sopimukset. Kymmenikön kuulemiset ja heidän saamansa haasteet oikeuden halventamisesta toivat paljon kielteistä julkisuutta elokuvateollisuudelle. Elokuvastudioilla ei ollut varaa ottaa sitä riskiä, että kielteinen julkisuus johtaisi esimerkiksi taloudellisiin menetyksiin. Tämän vuoksi heidän ratkaisunsa oli irtisanoa Hollywoodin kymmenikön työ sopimukset.²⁶⁹

²⁶⁶ Ceplair ja Trumbo 2015, 202.

²⁶⁷ Radosh ja Radosh 2005, 158–159.

²⁶⁸ Myös Hollywoodin julkisuuskuva oli *Waldorf Astoria* -tapaamisessa keskustelunaiheena, sillä Hollywoodin kymmenikön kuulemiset olivat vaikuttaneet siihen merkittäväällä tavalla, tehden siitä huomattavan paljon negatiivisemman suuren yleisön silmissä.. Osa elokuvastudioista oli jo aiemmin julkisesti ilmoittanut, että he eivät enää jatkossa palkkaa kommunisteina tunnettuja henkilöitä. Tämän tapaamisen seurauksena myös muut suuret elokuvayhtiöt päättivät tehdä saman linjavedon. Radosh ja Radosh 2005, 159. Elokuvayhtiöiden johtajien linjaveto Hollywoodin kymmenikön jäsenten irtisanomisista johti virallisen lausunnon antamiseen. Lausunto tunnetaan nimellä *Waldorf Statement*, ja se oli käytännössä mustan listan toimeenpaneva dokumentti Hollywoodin elokuvateollisuudessa. Katso Palmer 2005, 57. Lausunnossa ei mainittu nimiä, vaan siinä todettiin ettei Hollywoodin kymmenikön jäseniä enää palkata ja sopimuksen alla olevat irtisanotaan, elleivät he julkisesti irtisanoudu kommunistista. Musta lista ei siis ollut mikään varsinainen lista, joka koostui henkilöiden nimistä, vaan elokuvayhtiöiden julkinen lausunto. Lausunnon sanoma on tiivistetty elokuvayhtiöiden edustajan Eric Johnsonin puheesta muun muassa seuraavasti: ”We will forthwith discharge or suspend without compensation those in our employ and we will not re-employ any of the ten until such time as he is acquitted or has purged himself of contempt and declares under oath that he is not a Communist.” Lainausta teoksesta Humphries 2008, 97.

²⁶⁹ Radosh ja Radosh 2005, 159–161.

Yhteiskunta oli siis HUAC-kuulemisten myötä määritellyt Hollywoodin kymmenikön jäsenet kommunisteiksi ja niputtanut kymmenen yksilöä samaan ryhmään ja samaan sosiaaliseen identiteettiin. Se teki heistä epätoivottuja kansalaisia ja myös epätoivottuja elokuvantekijöitä. Identiteettitutkija John Barresi on todennut, että yksilö suhteuttaa sosiaalisista identiteeteistään muodostetut narratiivit aina niiden ryhmien historiallisiin narratiiveihin, joihin hän itsensä identifioi. Tämän lisäksi Barresi muistuttaa, että ympäröivien ryhmien yksilölle antamat sosiaaliset identiteetit ovat myös sidoksissa näiden ryhmien historiallisiin narratiiveihin.²⁷⁰ Toisin sanoen ryhmän historiallinen perspektiivi vaikuttaa sekä yksilön että ryhmän identifiointiin. Hollywoodin kymmenikön jäsenten leimaaminen epäamerikkalaisiksi ja kumouksellisiksi kommunisteiksi julkisesti sopi sen aikaiseen historialliseen narratiiviin, jossa kommunisminvastaisuus nosti kylmän sodan myötä päätään. Kuten esimerkiksi historioitsija Hayden Johnson on maininnut, presidentti Trumanin hallinnon luoma poliittinen ilmapiiiri Yhdysvalloissa vaikutti HUAC-kuulemisissa syntyneeseen julkiseen kuvaan Hollywoodin kommunisteista. Trumanin hallinto oli toimillaan edesauttanut kommunisminvastaisuuden nousua Yhdysvalloissa.²⁷¹ Tällöin myös yleinen mielipide Hollywoodin kymmeniköstä muuttui siihen suuntaan, että heidän kommunisminsa oli epäamerikkalaista ja tuomittavaa.

Cole ja Dmytrykin elämässä moni asia muuttui HUAC-kuulemisten myötä. Seuraavaksi tarkastelen sitä, millainen vaikutus mustalle listalle joutumisella oli heidän sosiaalisiin identiteetteihinsä. Pohdin seuraavaksi esimerkiksi sitä, mitä heidän ammatti-identiteetilleen käy, kun he eivät voi enää työskennellä Hollywoodissa. Miten he suhtautuvat kommunismiin osana heidän identiteettiään sen jälkeen, kun kommunismista tuli HUAC-kuulemisten ja mustan listan myötä tuomittavaa Hollywoodissa?

5.1.1. Aktiivinen kommunisti vastoinikäymisistä huolimatta

Cole kertoo kirjassaan mustan listan toimeenpanemisesta oman kokemuksensa. Hän kirjoittaa, että jo seuraavana päivänä lausunnon julkaisemisesta hänen työsopimuksensa elokuvayhtiö MGM:n kanssa purettiin.²⁷² Myös muut Hollywoodin kymmenikön jäsenet, joilla oli voimassa oleva työsopimus, irtisanottiin. Tämän jälkeen Cole mainitsee lyhyesti, että myös

²⁷⁰ Barresi 2006, 203.

²⁷¹ Johnson 2005, 127–128.

²⁷² Cole 1981, 290. Lester Cole haastoi MGM-elokuvayhtiön siviilioikeuteen laittomasta irtisanomisesta. Cole voitti oikeudessa, ja sai huomattavan korvauksen elokuvayhtiöltä tämän johdosta. Cole kirjoittaa, että suurin osa korvaussummasta hupeni oikeudenkäyntikuluihin. Katso Cole 1981, 301 sekä Humphries 2008, 100.

käsikirjoittajien liitto piti kokouksen koskien mustan listan toimeenpanemista. Kokoukseen oli liiton jäsenten lisäksi saapunut muutama elokuvayhtiön edustaja. Nämä edustajat toivoivat käsikirjoittajien liitolta yhteistyötä mustan listan toimeenpanemisessa. He halusivat liitolta hyväksynnän mustalle listalle, jotta Hollywoodin ja myös käsikirjoittajien liiton maine saataisiin palautettua.²⁷³ Cole ja muut kymmenikön käsikirjoittajat eivät siis saaneet tukea käsikirjoittajien liitolta. Esimerkiksi Hollywoodin kommunismiin perehtynyt Ceplair toteaa Dalton Trumbosta kertovassa teoksessaan, että käsikirjoittajien liitossa koettiin kymmenikön jäsenten todistusten HUAC-komitean edessä vahingoittaneen liittoa. Se, että he eivät vastanneet komitean kysymyksiin, vahingoitti käsikirjoittajien liiton edustajien mukaan myös heidän mainettaan.²⁷⁴ Käsikirjoittajien liiton perääntyminen Hollywoodin kymmenikön tukemisesta oli merkittävä takinkäänös, sillä kymmenikön joukossa oli käsikirjoittajien liiton perustajajäseniä, kuten esimerkiksi John Howard Lawson ja Lester Cole. Kuten historioitsijat McGilligan ja Buhle ovat todenneet, mustan listan laajentumisen pelko sai monet perääntymään Hollywoodin kymmenikön tukemisesta.²⁷⁵ Voi olla, että myös käsikirjoittajien liiton kohdalla kyse oli mustan listan kasvamisen pelosta.

Vuonna 1948 Hollywoodin kymmenikön jäsenet tuomittiin yksitellen liittotuomioistuimessa oikeuden halventamisesta vankeuteen ja sakkoihin.²⁷⁶ Kahdeksan heistä sai enimmäistuomion kyseisestä rikkomuksesta eli tuhannen dollarin sakon ja vuoden vankeutta. Edward Dmytryk ja Herbert Biberman vastasivat syytteisiin eri tuomarin edessä ja saivat vain viidensadan dollarin sakot ja puolen vuoden vankeustuomion.²⁷⁷ Cole kirjoittaa, että hän ja muut Hollywoodin kymmenikön jäsenet pysyivät toiveikkaina, sillä he uskoivat vielä voittavansa korkeimmassa oikeudessa. He myös tiedostivat, että valitusprosessiin kuluu paljon aikaa ja rahaa. Cole kertoo, että tämän vuoksi Hollywoodin kymmenikön jäsenet pyrkivät lisäämään tietoisuutta heidän tilanteestaan kiertelemällä eri kaupungeissa ja puhumassa esimerkiksi ammattiliittojen tai eri kansalaisjärjestöjen kokouksissa. Cole kertoo, että Hollywoodin kymmenikkö piti jopa omaa toimistoa, jossa he järjestelivät kiertuettaan ja puheiden pitämistään ympäri Yhdysvaltoja. Kymmenikkö halusi puheissaan korostaa perustuslaillisia oikeuksiaan, kuten esimerkiksi sananvapautta. Cole kirjoittaa, että heitä kutsuttiin lehdistössä ensin termillä *the Unfriendly Ten* viitaten heidän olevan epäystävällismielisiä todistajia. He

²⁷³ Cole 1981, 289–292.

²⁷⁴ Ceplair ja Trumbo 2015, 213.

²⁷⁵ McGilligan ja Buhle 2012, xviii.

²⁷⁶ Humphries 2008, 100.

²⁷⁷ Radosh ja Radosh 2005, 165–166.

halusivat mieluummin, että heitä kutsuttaisiin termillä *the Hollywood Ten*, Hollywoodin kymmenikkö.²⁷⁸

Kommunismien historiaa Hollywoodissa tutkineiden Allis ja Ronald Radoshin teoksessa on keskustelua Hollywoodin kymmenikön pitämistä kierteistä. Heidän mukaansa Hollywoodin kymmenikön kiertueet olivat kommunistisen puolueen tapa kääntää HUAC-kuulemiset puolueen hyödyksi. Puolue pyrki siis Radoshin mukaan hyötymään Hollywoodin kymmeniköstä. Kun kymmenikön jäsenet kiersivät puhumassa erinäisissä puolueen tapahtumissa ja kertoivat kokemastaan ahdingosta, puolue ajoi näissä tilaisuuksissa samalla omaa asiaansa. Radoshin mukaan kymmenikön käyttäminen kommunistisen puolueen asioiden ajamisessa vaikeutti heidän elämänsä jatkumista entisellään, sekä edesauttoi mustan listan voimassaolon jatkumista. Radoshit väittävät siis, että kommunistinen puolue halusi mustan listan pysyvän voimassa.²⁷⁹ Hollywoodin kommunistien sosiaalisin verkostoihin perehtynyt Rebecca Prime näkee kymmenikön varainkeruutilaisuudet toisesta näkökulmasta. Hänen mukaansa ne lujittivat Hollywoodissa jäljellä olevien kommunistien sidettä, sillä kaikki uskoivat Hollywoodin kymmenikön valituksen menevän läpi ja olevan voitokas korkeimmassa oikeudessa.²⁸⁰ Kuitenkin myös Hollywoodin kommunismin perehtyneen Alan Castyn mukaan kommunistinen puolue hyötyi kymmeniköstä, sillä heidän avulla edistettiin kommunistiselle puolueelle tärkeitä teemoja.²⁸¹ Cole ei mainitse tässä kohtaa kirjassaan mitään kommunistisesta puolueesta. Hänen mukaansa kymmenikkö itse järjesti puheiden pitopaikat, ja he halusivat itse kiertää maata puhumassa kansalaisoikeuksistaan. Hän ei kritisoi puoluetta vaan keskittyi kertomaan siitä, miten he joukkona pyrkivät lisäämään ihmisten tietoisuutta heidän tilanteestaan.

Cole kertoo kirjassaan erityisen yksityiskohtaisesti puheestaan, jonka hän piti eräässä tilaisuudessa Clevelandissa, Ohiossa. Hän oli luvannut, että hän lopultakin vastaa siellä kysymykseen, joka häneltä myös HUAC-komitean edessä kysyttiin: onko hän tai onko hän koskaan ollut kommunistisen puolueen jäsen? Kyllä- tai ei-vastauksen sijasta hän antaa puheessaan hieman pidemmän selonteon ja analyysin tilanteesta:

This is not an atmosphere in which free speech can survive, let alone prosper. The man who admits he is a Communist or is interested in Marxism under such conditions of

²⁷⁸ Cole 1981, 295–296.

²⁷⁹ Radosh ja Radosh 2005, 236.

²⁸⁰ Prime 2014, 32.

²⁸¹ Casty 2009, 173.

whipped-up hatred is free only to reap the whirlwind of a savage, hysteria-driven mob. Such a man is either a fool or a martyr.

And the man who, in such an atmosphere of diseased morality, under pressure of inquisition, seeks to save himself by admitting he was Communist and accommodates his inquisitors with the names of others, vainly hoping to divert the violence from himself, is both fool and a coward. I trust I am not a fool, I have no intention of being a martyr. And I pray I'll never be a coward.²⁸²

Cole vastaa kysymykseen epäsuorasti ja toivoo muilta myös ymmärrystä miksei hän voi antaa heille suoraa vastausta kysymykseen. Hän on tilanteessa, jossa hän ei olosuhteiden takia voi avoimesti sanoa olevansa kommunisti, sillä amerikkalaisten oikeus sananvapauteen on heikentynyt. Puheessaan hän myös tuomitsee sellaiset henkilöt, jotka nimeävät muita kommunisteja välttääkseen omakohtaisen vainon. Colen puheen tarkoituksena oli varmasti saada lisää ymmärrystä kommunismin vuoksi syrjityille henkilöille.

Hollywoodin kymmenikön jäsenet olivat uskoneet, että korkein oikeus ottaisi heidän tapauksensa käsittelyyn. Näin uskoivat myös Hollywoodin kymmenikön lähipiiri ja Hollywoodin muut kommunistit. He olivat lähes varmoja, että he voittaisivat ylimmässä oikeusasteessa, sillä olihan kyseessä perustuslain takaama oikeus sananvapauteen.²⁸³ Korkeimman oikeuden tuomareiden keskuudessa oli monia liberaaleja, joiden uskottiin päätyvän heitä puoltavaan ratkaisuun. Korkein oikeus ei kuitenkaan ottanut heidän tapaustansa käsittelyyn lainkaan. Valitusprosessin aikana kaksi liberaalia tuomaria oli kuollut ja heidän tilalleen valittiin konservatiivisemmat tuomarit. Kymmenikön vankeustuomiot pantiin lopulta täytäntöön vuonna 1950.²⁸⁴

Tuomion luvun yhteydessä Washington D.C.:n liittotuomioistuimessa Hollywoodin kymmenikön jäsenet saivat lukea lausunnot. Myös Lester Cole luki omansa tuomarin edessä. Lausunnossaan hän ottaa kantaa perustuslaissa taattuun sananvapauteen. Samassa yhteydessä hän puhuu myös ajattelun vapaudesta. Puheesta kertoessaan hän pohtii sitä, voiko hän kommunistina uskoa perustuslakiin, kuten hän puheessaan tuomarille sanoi? Hänen mukaansa kyllä, mutta silloin hänellä pitää myös olla perustuslain takaama oikeus muuttaa sitä. Hän kirjoittaa edelleen uskovansa yhteiskunnalliseen muutokseen seuraavilla sanoilla: *"With freedom of thought, with peaceful coexistence of nations, it is my deepest conviction that the*

²⁸² Cole 1981, 304 ja 306–307

²⁸³ Prime 2014, 32.

²⁸⁴ Humphries 2008, 101.

contradiction in the present system will bring about its eventual downfall, that man's exploitation of man's labor for profit cannot last forever".²⁸⁵ Cole mainitsee tässä kohdassa kirjaa oman kommunistisen vakaumuksensa pitkän tauon jälkeen. Hän mainitsee erityisesti toisten ihmisten kustannuksella hyötymisen taloudellisen hyödyn vuoksi ja uskoo ettei sellainen voi jatkua loputtomiin.²⁸⁶ Näissä Colen kirjoittamisessa ajatuksissa kiteytyy hänen poliittinen ideologiansa. Sen lisäksi että kommunismi oli hänelle keino parantaa maailmaa, oli se myös konkreettisesti keino vastustaa hyötymistä muiden tekemällä työllä. Lester Cole oli käsikirjoittajana kokenut sen, miten vähän hän saa hyötyä omasta työstään. Jos esimerkiksi elokuva menestyi hyvin, tuotot menivät tuotantoyhtiöille eivätkä elokuvantekijöille. Sen lisäksi elokuvientekijöiden immateriaalioikeudet olivat ennen ammattiliittoja olemattomat. Elokuvien tuottojen tasaisempi jakautuminen ja immateriaalioikeuksien vahvistaminen ovat Lester Colelle ne tärkeimmät tavoitteet, joiden puolesta hän yhä kirjan kirjoittamishetkellä puhuu. Kymmenikön ollessa vankilassa Hollywoodissa jatkettiin elokuva-alan työntekijöiden laittamista mustalle listalle. Myös HUAC ilmoitti vuonna 1951, että he aikovat jatkaa Hollywoodin työntekijöiden kuulemisia. HUAC väitti tutkivansa vain yksilöitä koko elokuvateollisuuden sijaan. HUAC-komitean seuraavien kuulemisten lähestyessä mustat listat olivat levinneet myös Hollywoodin elokuvateollisuuden ulkopuolella, muun muassa radio- ja televisioalalle. Myös yleinen ilmapiiri Hollywoodissa muuttui mustan listan laajenemisen myötä. Hollywoodissa toimivat kommunistit tai kommunisteiksi epäillyt eivät enää saaneet samassa mittakaavassa tukea muilta ihmisiltä julkisesti tai yksityisesti. Monet tunnetut liberaalit halusivat irtisanoutua kommunistien tukemisesta.²⁸⁷

Cole kirjoittaa melko paljon ajastaan vankilassa. Hän mainitsee vankila-ajastaan erityisesti sen, miten hän yritti saada aikansa kulumaan. Colen kanssa samassa vankilassa oli myös toinen Hollywoodin kymmenikön jäsen, Ring Lardner Jr.²⁸⁸ Hän ei ystävänsä Lardnerin kanssa jäänyt toimeettomaksi, vaan he esimerkiksi järjestivät väittelyn, jossa Cole ja Lardner väittelivät vankiloiden tarpeellisuudesta yhteiskunnassa. Omaan väittelyosuutensa loppuun Cole sai ujutettua puheeseensa ajatuksen vankien järjestäytymisestä. Vangeillakin voisi olla eräänlainen ammattijärjestö, joka pitäisi heidän puoliaan ja parantaisi heidän oikeuksiaan. Hänen puheensa loppui seuraavasti:

²⁸⁵ Cole 1981, 313.

²⁸⁶ Cole 1981, 312–313.

²⁸⁷ Radosh ja Radosh 2005, 167–169.

²⁸⁸ Cole 1981, 324.

No social gains have ever been won without a fight. I say we have a right to organize for our rights in here just like workers do outside in the industries, the factories. Form a union. Great gains have been made in this country through organization, and we can start it here. So I end my part of this debate with a pardonable paraphrase of a world-famous philosopher's call to action: He called all the workers of the world. I now call on prisoners of Danbury to unite, you have a world to gain and nothing to lose – but your S.G.T.²⁸⁹ Thank you for your kind attention.²⁹⁰

Cole kirjoittaa, että hänellä on yhä väittelyn muistiinpanot ja oma puheensa tallella, ja hän on sisällyttänyt kirjaansa koko puheensa.²⁹¹ Tämä on osoitus siitä, että Cole piti kyseistä väittelyä merkittävänä, sillä hän halusi tuoda sen kokonaisuudessaan kirjaansa. Kun Cole kirjoittaa väittelyn kulusta ja siteeraa omaa osuuttaan, vaikuttaa siltä, että hän haluaa herätellä myös vankeja pohtimaan yhteiskunnallisia asioita. Vaikka väittely oli selvästi leikkimielinen ja huumorilla höystetty, hänellä oli kuitenkin taustalla halu saada omia asioitaan esille. Kuten lainauksessa näkyy, hän jopa siteeraa kommunistista manifestia, vaikkei hän vankitovereilleen sanokaan sitä suoraan. Hän selvästi halua korostaa sellaisia tapahtumia, joissa hän näyttäytyy eräänlaisena valistajana ja järjestäytymisen esikuvana. Tämän esimerkin perusteella voi olettaa, että Colen vakaumus ei ainakaan vankilassaoloaikana millään tavoin lieventynyt. Hän oli yhä ammattiliittoaktiivi ja kommunisti. Vaikka hän ei voinut tehdä elokuvia, olivat hänen muut sosiaaliset identiteettinsä ennallaan. Colen kirjoittaman perusteella hän koki edelleen samat asiat merkityksellisiksi mustasta listasta ja vankeustuomiostaan huolimatta.

5.1.2. Kriisit ja kommunismin kyseenalaistaminen

Omaelämäkerrassaan Dmytryk kuvailee HUAC-kuulemisten jälkeisestä aikaa sarjana kriisejä. Dmytryk kirjoittaa, että alkuun heille järjestettiin varojenhankintatilaisuuksia Hollywoodissa, mutta pikkuhiljaa tukijat kaikkosivat. Dmytrykin mukaan tämä johtui siitä, että kommunistinen puolue pyrki tilaisuuksissa tuomaan esiin puolueen muuta agenda, joka ei ollut kaikkien tukijoiden mieleen.²⁹² Dmytryk ottaa siis esiin saman problematiikan, mistä myös kommunismia Hollywoodissa tutkineet Radoshit keskustelevat teoksessaan, jossa he pitävät kommunistisen puolueen toimintaa Hollywoodin kymmenikön hyväksikäyttönä.²⁹³ Dmytryk kertoo kritiikin lisäksi perustelunsa sille, miksi hän kuulemisten jälkeen vielä kulki

²⁸⁹ S.G.T. lyhenteellä viitataan sanoihin *Statutory Good Time*. Käytännössä tämä tarkoittaa lakisääteistä hyvitystä, jonka vanki voi saada lyhemmän tuomion muodossa käyttäytymällä hyvin vankilassaolonsa ajan. Katso esimerkiksi Cole 1981, 316.

²⁹⁰ Cole 1981, 328 ja 338.

²⁹¹ Cole 1981, 332–338.

²⁹² Dmytryk 1996, 92–93.

²⁹³ Radosh ja Radosh 2005, 165–166.

Hollywoodin kymmenikön mukana. Hän oli Hollywoodin kymmenikön mukana tilaisuuksissa siitä syystä, että se oli tuolloin hänen turvasatamansa myrskyn keskellä. Epävarmuus ja viha HUAC-komiteaa kohtaan sai hänet toimimaan yhdessä Hollywoodin kymmenikön muiden jäsenten kanssa. Tässä kohtaa tapahtumien kulkua Hollywoodin kymmenikkö kuitenkin piti yhtä. Dmytrykin kirjoittaman mukaan tukijoiden kaikkoaminen oli ensimmäinen kriisi, joka heitä kohtasi kuulemisten jälkeen.²⁹⁴ Hollywoodin kymmenikkö on Dmytrykille ikään kuin hetkellinen sosiaalinen ryhmä, joka jakoi keskenään sekä kokemukset HUAC-kuulemisista että tavoitteet syytteiden kumoamisesta.

HUAC-kuulemisten jälkeen yleinen ilmapiiri Hollywoodin kymmenikköä kohtaan muuttui negatiivisemmaksi.²⁹⁵ Vuosia 1947–1950 onkin kuvattu poliittisen ilmapiirin muutoksen aikakautena Yhdysvalloissa. Tänä aikana republikaaninen oikeisto yhdisti poliittisesti sekä koko Yhdysvallat että myös Hollywoodin.²⁹⁶ Kymmenikön jäsenet kokivat ilmapiirin muutoksen lisäksi myös mustan listan konkreettiset seuraukset ensimmäisinä, sillä heitä ei enää työllistetty elokuva-alalla. Myös kommunistien tappiot ammattiliittojen edustajistovaaleissa vaikeuttivat kommunistien toimintaa Hollywoodissa.²⁹⁷ Kaikki vasemmistolaiset vaikuttajat oli poistettu ammattiliitoista, muun muassa käsikirjoittajien liitto *Screen Writers Guild*:sta ja näyttelijöiden *Screen Actors Guild*:sta. Ohjaajien liitto *Screen Directors Guild*:ssa ei ollut koskaan juuri ollutkaan vasemmistolaisia vaikuttajia muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Tämä teki vasemmistosta hyvin eristäytyneen tahon Hollywoodissa.²⁹⁸ Hollywoodin kymmenikön tuki elokuvayhtiöiden sisällä alkoi myös vähetä. Kaikki kymmenikön jäsenet, joilla oli voimassa oleva työsopimus, oli irtisanottu pian HUAC-kuulemisten jälkeen. Vaikka RKO-elokuvastudion Dore Schary ei ollut suostunut irtisanomaan Edward Dmytrykiä ja Adrian Scottia, Scharyn esimiehet irtisanoivat heidät hänen sijastaan. Myös monet Hollywoodin liberaalit, jotka olivat tukeneet Hollywoodin kymmenikköä kuulemisten aikaan, eivät enää jatkaneet heidän tukemistaan kuulemisten jälkeen. Hollywoodin kymmenikkö ei enää saanut tukea muualta kuin toisistaan ja kommunistiselta puolueelta.²⁹⁹ Esimerkiksi mustaa listaa tutkineiden Buhlen ja Wagnerin mukaan elokuvayhtiöt mukautuivat HUAC-komitean linjaukseen kommunisteista lähinnä taloudellisista syistä. Kylmän sodan kylmettynyt

²⁹⁴ Dmytryk 1996, 92–93.

²⁹⁵ Humphries 2008, 94; McGilligan ja Buhle 2012, xviii; Johnson 2005, 127.

²⁹⁶ Humphries 2008, 109.

²⁹⁷ Radosh ja Radosh 2005, 164–165.

²⁹⁸ Humphries 2008, 109.

²⁹⁹ Radosh ja Radosh 2005, 165–166; Prime 2014, 32.

poliittinen ilmapiiri Yhdysvalloissa vaikutti osaltaan mustan listan syntyyn. Samanaikainen pudotus elokuvien katsojaluvuissa oli se taloudellinen syy, jonka vuoksi elokuvayhtiöt eivät halunneet itselleen huonoa julkisuutta Hollywoodin kymmenikön vanavedessä.³⁰⁰

Dmytrykistä todetaan kirjallisuudessa, että hän oli elokuvaohjaajana eri tilanteessa kuin muut Hollywoodin kymmenikön jäsenet. Mustan listan myötä kaikki hänen mahdollisuutensa työskennellä ohjaajana vietiin. Käsikirjoittajat pystyivät kirjoittamaan salanimellä ja tienaamaan siten elantonsa. Dmytryk ei voinut tehdä ohjaustöitä anonyymisti, sillä ohjaajan on oltava aina fyysisesti läsnä kuvauspaikoilla. Dmytrykin ammattiliitto *Screen Directors Guild* ei myöskään antanut hänelle tukeaan taistelussa HUAC-komitean päätöstä vastaan.³⁰¹ Dmytryk itse kertoo, että tukijoita ja rahoittajia oli tarjolla Hollywoodin kymmenikölle yhä vähemmän. Musta lista oli astunut voimaan, eikä kukaan heistä voinut työskennellä. Dmytryk kirjottaa tästä ongelmasta heitä kohdanneena toisena kriisinä. Dmytrykillä oli jo henkilökohtaisia taloudellisia vaikeuksia hänen avioeronsa myötä. Kun hänen työnsä loppuivat, loppuivat myöskin hänen rahansa. Myös Dmytryk itse toteaa, että hänen oli vaikeampi selvitä Hollywoodissa ammattinsa vuoksi. Dmytryk ei voinut ohjata elokuvia, eikä näin ollen enää työllistynyt Hollywoodissa. Hän kirjoittaa, että kääntyi tuolloin oman ammattiliittonsa, *Directors Guild*:in, puoleen saadakseen apua. Dmytryk kertoo, että ammattiliiton käännettyä hänelle selkänsä hän kävi kaikesta lähimpänä luovuttamista. Hän kutsuu tapahtumia ammattiliittonsa sisällä häntä kohdanneeksi kolmanneksi kriisiksi.³⁰² Dmytrykin kuvailemat kriisit toimivat selityksenä sille, miksi hän kulki Hollywoodin kymmenikön mukana vielä kuulemisten jälkeen vaikka on kirjoittanut, ettei tuntenut kuuluvansa ryhmään. Kaikkien muiden ympäröivien tahojen kaikottua Dmytryk sai kymmenikön jäseniltä ja kommunistiselta puolueelta tukea, jota hän vaikeassa tilanteessaan tarvitsi. Kriisien hetkellä Dmytryk turvautui muihin Hollywoodin kymmenikön jäseniin ja oli olosuhteiden pakosta osana kyseistä sosiaalista ryhmää.

Mustan listan johdosta Dmytrykin työllistymisvaikeudet saivat hänet hakemaan töitä ulkomailta. Dmytryk kirjottaa, että jo muutaman viikon kuluttua mustan listan toimeenpanemisesta hän alkoi suunnitella elokuvaprojektia Englannissa itsenäisen

³⁰⁰ Buhle ja Wagner 2002, 52.

³⁰¹ Radosh ja Radosh 2005, 163–164.

³⁰² Dmytryk 1996, 93–95.

elokuvatuottajan Rod Geigerin kanssa.³⁰³ Ulkomaille lähtö ei ollut Dmytrykiltä poikkeuksellinen valinta. Kuten esimerkiksi elokuvahistorioitsija Humphries on todennut, lähtivät monet Hollywoodissa mustalle listalle joutuneet elokuvantekijät ulkomaille, sillä he eivät enää työllistyneet Yhdysvalloissa elokuva-alalla. Useimmat lähtivät Meksikoon, Ranskaan tai Englantiin, mutta osa muutti myös New Yorkiin.³⁰⁴ Viihdealojen mustalle listalle joutuneita työntekijöitä oli yhteensä satoja, joista iso osa ei koskaan päässyt takaisin Hollywoodiin työskentelemään.³⁰⁵ Monet niistä elokuvantekijöistä, jotka lähtivät mustan listan johdosta niin sanotusti maanpakoon, palasivat kuitenkin takaisin Yhdysvaltoihin erinäisistä syistä.³⁰⁶

Dmytryk kirjoittaa, että hän palasi keväällä 1948 hetkeksi Yhdysvaltoihin hoitaakseen loppuun meneillään olevan avioeronsa. Kun hän palasi pitkän tauon jälkeen pääkaupunki Washington D.C.:hen, hän kirjoittaa pohtineensa kaupungin lukuisia muistomerkkejä. Hänen mukaansa nämä muistomerkit vääristävät ihmisten kuvaa historiasta ja saavat monet unohtamaan historiassa tehdyt vääryydet. Hänen pohdintansa historiallisten muistomerkkien merkityksestä johtaa pohdintaan siitä, mikä ajaa ihmisiä liittymään esimerkiksi kommunistiseen puolueeseen. Kirjassaan Dmytryk kirjoittaa ajatuksistaan kommunistisesta puolueesta seuraavasti:

This is a simple statement of fact that most Americans cannot bring themselves to accept, *but men and women can, and do, join the Communist Party with the purest of motives.* In their haste to improve the system, they are easy pickings for any organization that promises immediate and total perfection. Unfortunately, they cannot foresee that the utopia they idolize is, and always has been, a blighted area. By the time the truth becomes apparent, their ideals and the Party, which are two quite distinct entities, have become so interconnected, so homogenized in the idealist's minds, that it is difficult for them to separate one from the other. This explains their long-lingering relationship and their reluctance to make a clean break even after disillusionment reveals the Party's perfidy. Renouncing the Party seems to be the equivalent of renouncing their own valid and admirable ideals.

It took nearly three years of slow mental reclamation for me to see clearly that the Party and my ideals were *not* related; that I could maintain my beliefs while separating myself completely from a political group that for several decades under Stalin betrayed *all* ideals, including those they originally claimed as their own.³⁰⁷

Tämä ote Dmytrykin omaelämäkerrasta kuvaa hyvin sitä, miten hän itse kertoo omasta poliittisesta ideologiastaan ja suhteestaan kommunistiseen puolueeseen. Nämä pohdinnat kuvastavat Dmytrykin ajatuksia kirjan kirjoitushetkellä vuoden 1948 sijaan, sillä hän kirjoittaa,

³⁰³ Dmytryk 1996, 97.

³⁰⁴ Humphries 2008, 151.

³⁰⁵ Buhle ja Wagner 2002, 52.

³⁰⁶ Prime 2014, 36.

³⁰⁷ Dmytryk 1996, 102.

että saapuessaan Washington D.C.:hen vuonna 1948 kyseinen ajatusprosessi oli vasta aluillaan. Dmytrykin mukaan tuolloin hänen mielessään käynnistyi se prosessi, joka sai hänet lopullisesti kääntämään selkänsä kommunistiselle puolueelle.³⁰⁸ On selvää, että Dmytryk ei miellä itseään kirjassaan kommunistiksi. Jossain määrin hän kuitenkin on jakanut samat ihanteet ja saman maailmankuvan kommunistien kanssa. Juuri puolueen toiminta, sen ehdottomuus, hierarkia ja Stalinin toimet Neuvostoliitossa saivat Dmytrykin ottamaan pesäeroa kommunistisesta puolueesta. Lainaus hänen kirjastaan osoittaa myös sen, miten vaikeaa on erota puolueesta irtisanoutumatta arvoista, joita on jakanut puolueen kanssa. Dmytryk kuitenkin onnistui siinä menettämättä omia arvojaan vaikka prosessi olikin hidas. Yllä oleva lainaus kuvaa tyhjentävästi Dmytrykin ajatuksia kommunistisesta puolueesta. Ennen kaikkea lainaus kertoo siitä, miksi hän aluksi liittyi puolueeseen ja miksi lopulta erosi siitä.

Hollywoodista ulkomaille lähteneet elokuvantekijät olivat pääosin päätyneet ratkaisuunsa mustan listan vuoksi. On myös esitetty, että osa elokuvantekijöistä halusi työskennellä ulkomailla muistakin syistä. Muissa maissa elokuvien tekeminen oli usein vapaampaa. Hollywoodissa elokuvantekoa saneli monet muut tekijät kuin taiteellisuus. Ulkomailla puolestaan taiteellinen vapaus oli suurempaa. Ulkomailla tehdyissä elokuvissa sai myös vapaammin käsitellä yhteiskunnallisia aiheita, jotka olivat Hollywoodissa tulenarkoja.³⁰⁹ Edward Dmytryk ohjasi Englannissa asuessaan elokuvan *Christ in Concrete*,³¹⁰ joka ilmestyi vuonna 1949. Esimerkiksi elokuvantutkija Erica Sheen pitää kyseistä elokuvaa yhtenä aikakautensa tärkeimmistä elokuvista. Lisäksi elokuvan symbolinen merkitys on Sheenin mukaan ilmeisen provokatiivinen. Elokuva oli kylmän sodan ilmapiirin vallitessa ikään kuin kannanotto HUAC-komitean toimille, sillä Dmytrykin kanssa elokuvaa oli tekemässä muitakin mustalle listalle joutuneita.³¹¹ Sheen huomauttaa, että Dmytryk itse ei tunnusta provosoineensa HUAC-komiteaa elokuvallaan, vaan kertoo työskennelleensä mustalla listalla olleiden kanssa sen vuoksi, että se sopi heille aikataulullisesti.³¹² Dmytryk ei halua kirjassaan ottaa kantaa elokuvan poliittisuuteen, vaikka Sheen on tulkinnut elokuvan poliittisena kannanottona. On

³⁰⁸ Dmytryk 1996, 102.

³⁰⁹ Prime 2014, 40.

³¹⁰ Elokuva julkaistiin alun perin Englannissa nimellä *Give Us This Day*, sillä sen hetkinen elokuvasensuuri ei sallinut *Christ*-nimen esiintymistä elokuvan nimessä. Yhdysvalloissa elokuvan nimi puolestaan muutettiin *Salt to the Devil* -nimiseksi. Dmytryk 1996, 110; Sheen 2007, 40. Elokuva on suomennettu nimellä *Anna meille tänä päivänä*. Elokuvan tiedot löytyvät *Internet Movie Database* -sivustolta osoitteesta: [https://www.imdb.com/title/tt0041416/?ref_=nv_sr_2]. Luettu 1.11.2018.

³¹¹ Sheen 2007, 40 ja 45. Elokuvanteossa mukana olivat mustalle listalle joutuneet käsikirjoittaja Ben Barzman ja näyttelijä Sam Wanamaker. Katso Sheen 2007, 45.

³¹² Sheen 2007, 45; Dmytryk 1996, 108.

mahdollista, että Dmytrykkin myöhempi ratkaisu ryhtyä HUAC-komitean kanssa yhteistyöhön on vaikuttanut siihen, että hän pyrkii häivyttämään kirjastaan omaa radikaalisuuttaan.

Dmytryk teki elokuvaprojektinsa loppuun Englannissa ja palasi lopullisesti Yhdysvaltoihin oleskelulupansa päätyttyä vuonna 1949.³¹³ Dmytryk kertoo, ettei elämä Yhdysvalloissa ollut helppoa, sillä musta lista oli voimassa eikä hän voinut tehdä työtä Hollywoodissa omalla nimellään. Hän sai jonkin verran töitä käsikirjoitusten korjaajana ja niiden töiden avulla hän sai jotenkin elätettyä perheensä. Dmytryk kertoo, että myös muut Hollywoodin kymmenikön jäsenet, jotka olivat olleet ulkomailla, olivat palanneet Yhdysvaltoihin. Hollywoodin kymmenikkö alkoi kokoontua ja miettiä strategiaansa sekä varainhankintaa että oikeudenkäyntiä varten.³¹⁴

Edward Dmytrykkin palatessa Yhdysvaltoihin oli oikeudenkäynnin vuoro. Hollywoodin kymmenikön jäsenet todettiin liittotuomioistuimessa syyllisiksi kongressin halventamiseen, ja heidät tuomittiin vankeuteen ja sakkoihin.³¹⁵ Edward Dmytryk sai puolen vuoden vankeustuomion.³¹⁶ Hollywoodin kymmenikön jäsenet valittivat tuomioistaan, mutta korkeampi oikeusaste ei ottanut heidän asiaansa käsiteltäväkseen. Tällöin tuomiot pantiin täytäntöön vuonna 1950. Kymmenikön jäsenet sijoitettiin eri vankiloihin ympäri Yhdysvaltoja.³¹⁷ Edward Dmytryk kirjoittaa, että hänet sijoitettiin Länsi-Virginian osavaltiossa sijaitsevaan vankilaan. Hollywoodin kymmeniköstä samaan vankilaan Dmytrykkin kanssa päätyi myös Albert Malz.³¹⁸ Dmytryk kuvailee kirjassaan aikaansa vankilassa melko kattavasti. Hän kirjoittaa alkaneensa ajatella kommunismista uudella tavalla vankilassaoloaikana. Hänen mielessään oli vähitellen kypsynyt ajatus siitä, että hän tekisi lopullisen pesäeron kommunismiin ja Hollywoodin kymmenikköön.³¹⁹ Dmytryk kirjoittaa, että rangaistuksensa puolivälissä hänen vaimonsa Jean tuli vierailulle, jolloin hän päätti että hän tekee irtiottonsa ja vielä mahdollisimman näkyvästi. Hän kirjoittaa asiasta seuraavalla tavalla:

Jean and I had tentatively discussed our possibilities before I left Hollywood, but two months of undisturbed thinking showed me the light, and a positive decision could not now be postponed. My "comrades' " proclamations of carrying the torch for freedom of speech and thought were proven frauds, and it became obvious the Ten had been sacrificed to the Party's purpose as a pipeline for the Comintern's propaganda. If it so pleased them, the

³¹³ Dmytryk 1996, 105–109.

³¹⁴ Dmytryk 1996, 112–113.

³¹⁵ Humphries 2008, 100.

³¹⁶ Radosh ja Radosh 2005, 165–166.

³¹⁷ Radosh ja Radosh 2005, 167.

³¹⁸ Dmytryk 1996, 126.

³¹⁹ Dmytryk 1996, 135–136 sekä 144.

other nine could wear hair shirts, but if I were going to be a martyr, I wanted the privilege of choosing my martyrdom, and making my family suffer to protect the American representatives of a foreign agency would certainly not be it.³²⁰

Hänen kirjoittamansa mukaan hän oli vankilassa ehtinyt ajatella asioita tarkemmin, eikä ollut enää halukas toimimaan yhdessä muiden Hollywoodin kymmenikön jäsenten kanssa. Hän koki kommunistisen puolueen toiminnan Kominternin sanelemaksi ja myöskin epä-amerikkalaiseksi. Hän ei myöskään ollut enää valmis uhraamaan perheensä hyvinvointia asian eteen. Dmytryk oli vielä ennen tuomiotaan ollut osa Hollywoodin kymmenikön sosiaalista ryhmää, mutta vankilassa tämä muuttui hänen kohdallaan. Pahin mahdollinen, eli vankeusrangaistus, oli jo tapahtunut, eikä kymmeniköllä enää ollut yhteisiä tavoitteita. Heitä yhdisti enää yhteinen menneisyys.

Dmytryk kertoo, että hän oli virallisesti eronnut kommunistisesta puolueesta jo vuonna 1945, mutta se ei ollut riittänyt HUAC-kuulemisten ja mustan listan välttämiseksi. Hän kirjoittaa, että halusi tehdä pesäeron kommunistiseen puolueeseen näyttävästi ja lopullisesti. Dmytrykin asianajaja Bartley Crum tuli tapaamaan Dmytrykiä vankilaan, ja auttoi häntä kirjoittamaan lausunnon. Siinä Dmytryk totesi, ettei hän ollut kommunisti tai kommunismin kannattaja, eikä hän ollut kuulunut kommunistiseen puolueeseen HUAC-kuulemisten aikaan. Lausunnossaan hän ei maininnut sitä, että oli aiemmin ollut kommunistisen puolueen jäsen. Tämän lausunnon avulla Dmytryk toivoi, että hän pääsisi pois mustalta listalta. Hän kirjoitti lausunnon syyskuussa 1950, ja se julkaistiin maailmanlaajuisesti.³²¹

Lausunnon julkaisemisen jälkeen Dmytryk kertoo siitä, miten ihmiset hänen ympärillään reagoivat siihen. Dmytrykin mukaan hänen vankilatoverinsa Albert Maltz syytti itseään siitä, ettei ollut pitänyt Dmytrykiä ruodussa. Dmytryk kertoo, ettei hänen julkitulonsa ei-kommunistina vaikuttanut juurikaan hänen muihin ihmissuhteisiinsa. Suurin osa hänen ystävistään Hollywoodissa eivät myöskään olleet kommunisteja, joten he olivat hyvin tyytyväisiä Dmytrykin julkaisemaan lausuntoon. Muut ystävät, jotka olivat kommunisteja, käänsivät Dmytrykille ja hänen vaimolleen selkänsä.³²² Dmytrykin kirjoittama selitys lausuntoonsa johtavista syistä on osoitus siitä, että kommunistinen puolue ei ollut hänelle merkittävä sosiaalinen ryhmä. Vaikka Dmytryk oli HUAC-kuulemisten aikana ja niiden

³²⁰ Dmytryk 1996, 144.

³²¹ Dmytryk 1996, 144–146.

³²² Dmytryk 1996, 146–147.

jälkeen ollut osa kymmenikköä, ei hän koskaan ollut omien sanojensa mukaan juurtunut kommunistisen puolueen toimintaan. Kymmenikön kanssa yhteistyössä toimiminen oli ollut Dmytrykille käytännön syistä tarpeellista. Käytännön syistä Dmytryk näytti hylänneen myös kommunistiset kytköksensä vaikka hän jossain määrin jakoi edelleen samat ihanteet kommunistisen puolueen kanssa.

5.2. Elämän jälleenrakentaminen kommunismin varjossa

Kaikki Hollywoodin kymmenikön jäsenet olivat suorittaneet vankeustuomionsa loppuun toukokuussa 1951 juuri ennen HUAC-kuulemisten toisen kierroksen alkamista.³²³ Vankilatuomioidensa jälkeen Hollywoodin kymmenikön jäsenet olivat yhä elokuvateollisuuden mustalla listalla. Vaikka heitä oli HUAC-kuulemisten ja oikeusprosessin ajan yhdistänyt moni tekijä, oli heillä kaikilla myös omat keinonsa mennä elämässään eteenpäin.³²⁴ Seuraavaksi tarkastelen sitä, mitkä sosiaaliset ryhmät ja sosiaaliset identiteetit nousevat esiin Colen ja Dmytrykin kertomuksissa vankilatuomioiden jälkeisenä aikana. Miten musta lista ja kommunistileima vaikutti heidän elämänsä jälleenrakentamiseen? Mitkä sosiaaliset identiteetit näyttelevät isointa roolia Colen ja Dmytrykin summatessa elämänvaihteitaan HUAC-kuulemisten jälkeisenä aikana?

5.2.1. Kommunisti ajasta ja paikasta riippumatta

Cole kirjoittaa, että vankilasta vapautumisensa jälkeen hän oli perheineen asettunut asumaan New Yorkiin, jossa Cole pyrki mahdollisimman nopeasti saamaan uusia kirjoitusprojekteja. Hän ryhtyi pitämään pienen ryhmän kanssa revyytä pienessä teatterissa. Hän erosi pian ensimmäisestä vaimostaan, ja hän kertoo muistikuviansa tästä ajasta olevan sen vuoksi hataria. Joka tapauksessa hän kirjoittaa, että hän teki töitä esimerkiksi tarjoilijana ja yritti kirjoittaa loppuun vankilassa aloittamaansa näytelmää.³²⁵ Monien mustalle listalle joutuneiden ratkaisuna oli lähteä Hollywoodista, osa ulkomaille ja osa esimerkiksi New Yorkiin.³²⁶ Cole ei siis tässä asiassa ollut poikkeus sillä työmahdollisuuksien olemattomuus sai hänet valitsemaan uuden asuinpaikan.

³²³ Casty 2009, 176.

³²⁴ Ceplair ja Trumbo 2015, 211.

³²⁵ Cole 1981, 343–346.

³²⁶ Humphries 2008, 151.

Seuraavat HUAC-kuulemiset koskien viihde-alan työntekijöitä Hollywoodissa alkoivat vasta vuonna 1951. Näissä myöhemmissä kuulemisissa HUAC ei enää edes nimellisesti tutkinut elokuvaan sisällytettyjä kommunismivaikutteita. Myöhemmät kuulemiset kohdistuivat suoraan yksilöihin ja heidän kommunismikytköksiinsä. HUAC-komitea työskenteli tällöin yhteistyössä studioiden ja ammattiliittojen kanssa tarkoituksena puhdistaa Hollywood kommunisteista.³²⁷ Cole kirjoittaa myöhemmistä kuulemisista, että hän asui tuolloin New Yorkissa, jolloin Hollywoodin ongelmat tuntuivat kaukaisilta. Ne palautuivat hänen mieleensä, kun Edward Dmytryk palasi HUAC-komitean eteen todistamaan, tällä kertaa ystävällismielisenä todistajana. Cole kirjoittaa Dmytrykistä kovasanaisesti, ja pitää Dmytrykin tekoa moraalittomana ja anteeksiantamattomana. Dmytryk nimesi komitean edessä hänen tuntemiaan kommunisteja, ja sanoi heidän olevan syyllisiä salaliittoihin ja maanpetoksellisiin yhteyksiin. Cole ei säästele solvauksiaan, vaan pitää Dmytrykiä pahimman luokan petturina.³²⁸

HUAC-komitean palaaminen Hollywoodiin, ystävällismieliset todistajat ja muiden nimeäminen kommunisteiksi sai Colen miettimään myös itseään kommunistina. Hän kirjoittaa pohtineensa, mikä erottaa hänet heistä, jotka ryhtyvät nimeämään toisia. Colen mukaan ero voisi johtua heidän taustastaan. Monet Hollywoodissa työskentelevät elokuvantekijät olivat keskiluokkaista älymystöä. He eivät halunneet elää työväenluokkaista elämää käytännössä, vaikka olivat sitä kommunisteina ihannoineet. Cole arvelee, että hänelle elintason pudotus oli pienempi ongelma, sillä hän koki aina kuuluneensa työväenluokkaan, jopa silloin kun hän menestyi taloudellisesti käsikirjoittajana.³²⁹ Tämänkin perusteella Cole haluaa selventää, että hän poikkesi monista muista Hollywoodin käsikirjoittajista ja kommunisteista. Hän ei koskaan, omien sanojensa mukaan, tuntenut kuuluvansa mihinkään muuhun kuin työväenluokkaan, ja hänen ideologiansa ei muuttunut vuosien varrella vaikka olosuhteet muuttuivatkin. Sen lisäksi, että Cole määrittelee itsensä työväenluokkaiseksi ja kommunistiksi, hän myös määrittelee itsensä erilaiseksi kommunistiksi. Monet muut olivat kommunisteja vain silloin, kun ajat olivat kommunisteille suopeat. Vaikeuksien myötä aate vaihtui monella, joten voi olla, ettei kommunistinen vakaumus monella ollut kovin vahvalla pohjalla.

Cole kirjoittaa vuodesta 1953, että pelko mustalle listalle joutumisesta oli kasvanut viihdeteollisuudessa uusiin mittasuhteisiin mccarthyismin myötä. Elokuva-alalla jopa

³²⁷ Andersen 2007, 244.

³²⁸ Cole 1981, 346–347.

³²⁹ Cole 1981, 350.

käsikirjoittajien liitto muokkasi omia sääntöjään siten, etteivät he enää suostuneet ottamaan jäseniksi henkilöitä, jotka eivät tee yhteistyötä HUAC-komitean kanssa. Cole on asiasta todella hämmästynyt, sillä olihan käsikirjoittajien liiton perustajissa henkilöitä, jotka olivat joutuneet komitean eteen ja mustalle listalle. Colen mukaan käsikirjoittajien liiton toiminta kertoo mccarthyismin aikaansaamasta pelosta, joka oli kuihduttanut tai piilottanut ihmisten moraalien ja rehellisyyden.³³⁰ Käsikirjoittajien liiton edustajisto oli puhdistettu vasemmistolaisista vaikuttajista jo aiemmin.³³¹

Cole kirjoittaa, että palasi Hollywoodiin viiden vuoden tauon jälkeen erään teatteriproduktion myötä. Hän oli kirjoittanut näytelmän, joka esitettiin pienen mittakaavan festivaalilla. Näytelmän myötä hän alkoi saada myös muita pieniä käsikirjoitustöitä niin sanotuilla pimeillä markkinoilla ja hän asettui jälleen kerran asumaan Hollywoodiin. Hän jatkoi kirjoittamistyötään tekaistuilla nimillä ja tienasi sillä niukan elantonsa. Hän kertoo kuitenkin, että salanimellä kirjoittamisella oli varjopuolensa. Koska käsikirjoittajien liitto oli kieltänyt jäsenyyden salanimellä kirjoittavilta henkilöiltä, he eivät saaneet kerrytettyä esimerkiksi sosiaaliturvaa tai eläkettä, koska heidän työtään ei tunnustettu. He eivät myöskään saaneet uusintapalkkioita elokuvista, joita esitettiin televisiossa. Cole kirjoittaa, että tilanne oli taloudellisesti hyvin haastava.³³² Colen kuvailema salanimellä kirjoittaminen oli yleistä mustalle listalle joutuneiden käsikirjoittajien keskuudessa elannon hankkimiseksi. Salanimellä kirjoittamisen lisäksi käsikirjoittajat käyttivät välillä myös eräänlaisia sijaishenkilöitä voidakseen elää kirjoittamisella. Nämä sijaishenkilöt suostuivat esiintymään mustalla listalla olleiden käsikirjoittajien niin sanottuina julkisivuina käsikirjoituksen tekijän puolesta.³³³ Cole päätyy siis omassa elämässään ratkaisuun, joka oli hyvin tavallista, vaikkakin pakon sanelemaa, mustalle listalle joutuneiden käsikirjoittajien keskuudessa.

Mustalla listalla olleilla ei siis ollut helppoa tienata elantoaan Hollywoodissa. Mustan listan toimeenpanijat, eli elokuvayhtiöt, eivät unohtaneet henkilöiden kommunismikytköksiä. Ainoastaan julkinen lausunto ja irtaantuminen kommunismista johti armahdukseen mustalta listalta.³³⁴ Monet elokuvantekijät olivat tehneet ratkaisun lähteä ulkomaille, sillä siellä he

³³⁰ Cole 1981, 355.

³³¹ Radosh ja Radosh 2005, 164–166.

³³² Cole 1981, 357–360.

³³³ Humphries 2008, 152.

³³⁴ Humphries 2008, 149.

pystyivät harjoittamaan ammattiaan vapaasti.³³⁵ Myös Cole kertoo, että hän kokeili siipiään ulkomailla hetken aikaa. Colen matka ulkomaille alkoi hänen kirjoittamastaan näytelmästä nimeltään *The Blossom and the Root* vuonna 1959. Näytelmä päättyi esitykseen Tšekkoslovakiassa. Hän matkusti myös itse näytelmän ensi-iltaan, ja samalla matkalla hän kävi myös Moskovassa. Hänen kokemuksensa matkasta oli positiivinen, ja hän koki ensimmäistä kertaa pitkään aikaan saavansa myös ammatillista arvostusta. Kun hän palasi Hollywoodiin, hän jatkoi salanimellä kirjoittamista. Cole ei kuitenkaan ollut tyytyväinen tilanteeseen, vaan alkoi pohtia muuttua Lontooseen. Pian hän muutti sinne silloisen vaimonsa Kayn kanssa. Cole viihtyi hyvin vaikei alkuun löytänyt töitä. Hänellä oli silti uskoa tulevaan, sillä monet muut Hollywoodissa mustalle listalle joutuneet olivat löytäneet töitä Lontoosta.³³⁶

Cole kirjoittaa viihtyneensä hyvin Lontoossa, mutta elämä ollut hänelle helppoa sielläkään. Hän kirjoitti näytelmiä ja hänellä oli paljon ystäviä, mutta hänen vaimonsa ei viihtynyt.³³⁷ Cole palasi Yhdysvaltoihin pitkän pohdinnan jälkeen. Hänellä oli ollut sydänvaivoja ja jopa sydänleikkaus eikä elämä yksin Lontoossa ollut helppoa, sillä hänen vaimonsa oli muuttanut takaisin Yhdysvaltoihin. Palattuaan Yhdysvaltoihin Cole muutti takaisin yhteen vaimonsa kanssa ja päätti vielä yrittää myös kirjoittamista Hollywoodissa.³³⁸ Cole kirjoittaa, että hän palasi Yhdysvaltoihin ja asettui San Franciscon kaupunkiin vuonna 1965. Hän tapasi paljon vanhoja ystäviä ja kertoo, että he saivat hänet palaamaan poliittisen aktivismin piiriin. Hän jatkoi edelleen kirjoittamista, mutta sai myös uuden uramahdollisuuden erään ystävänsä suosituksesta. Hän alkoi opettaa käsikirjoittamista *San Francisco State Collegessa* vaikei hänellä itsellään ollut akateemista taustaa tai edes lukion päättötodistusta. Hänen kokemuksensa käsikirjoittamisesta oli kuitenkin tarpeeksi, jotta hän voisi opettaa sitä opiskelijoille.³³⁹

Musta lista oli hiljalleen hiipunut Hollywoodissa, vaikei sillä ollut varsinaista päättymispäivää. Monelle elokuvantekijälle mustan listan vaikutusten hiipuminen tapahtui liian myöhään. Erityisesti vähemmän tunnetut elokuvantekijät eivät koskaan päässeet eroon mustasta listasta. Mustan listan voimassaolo vaikutti myös siihen, että Hollywoodin aikaisempi kommunistinen yhteisö hiipui, eikä mustan listan jälkeen enää elpynyt ennalleen.

³³⁵ Humphries 2008, 151; Prime 2014, 40.

³³⁶ Cole 1981, 365–372.

³³⁷ Cole 1981, 377–380.

³³⁸ Cole 1981, 384–385.

³³⁹ Cole 1981, 387–389.

Kommunistien yhteisö säilyi ainoastaan henkilökohtaisissa kontakteissa.³⁴⁰ Esimerkiksi mustan listan elokuvakulttuurista kirjoittanut Rebecca Prime on todennut, että mustan listan ja kommunistivainojen myötä kommunistien yhteisö alkoi murentua. Ihmiset välttelivät kanssakäymistä kaikkien paitsi läheisimpien ystävien kanssa.³⁴¹

Kirjassaan myös Cole pohtii sitä, miten musta lista vielä vaikutti häneen ulkomailta paluun jälkeen. Vaikka hän oli saanut töitä käsikirjoittamisen opettajana, Hollywood ei ollut unohtanut hänen menneisyyttään. Cole kirjoittaa, että hän oli yhä mustalla listalla. Hän kirjoittaa olleensa hämmentynyt, sillä osa Hollywoodin kymmeniköstä työskenteli Hollywoodissa omilla nimillään, kuten esimerkiksi Dalton Trumbo ja Edward Dmytryk. Osa taas oli yhä mustalla listalla kuten hän itse sekä esimerkiksi Alvah Bessie ja John Howard Lawson. Colelle ei ollut selvää, miksi näin oli. Cole kertoo myös, että hänen oli vaikea jopa salanimen avulla saada kirjoitustöitä.³⁴² Hollywoodin mustaa listaa tutkineiden Buhlen ja Wagnerin mukaan esimerkiksi Dalton Trumbo oli poikkeus mustalla listalla, sillä pääsi takaisin Hollywoodiin menestyneeksi käsikirjoittajaksi. Syitä tähän olivat esimerkiksi se, että Trumbo oli ollut kuuluisa jo ennen mustaa listaa ja hän oli mustan listan aikana kirjoittanut runsaasti käsikirjoituksia salanimellä.³⁴³ Edward Dmytryk oli puolestaan todistanut HUAC-komitean edessä ja kieltänyt kommunismin, jotta pääsisi takaisin elokuvanteon pariin.³⁴⁴ Mustan listan jatkuminen Colen kohdalla on siitä merkittävä seikka, että HUAC-kuulemisista oli Colen Yhdysvaltoihin paluun aikoihin 1960-luvun puolivälissä kulunut melkein 20 vuotta. Mustalla listalla oli Colen kohdalla siis hyvin kauaskantoiset vaikutukset, ja kirjassaan hän pohtiikin tätä monessa eri yhteydessä. Cole on esimerkki henkilöstä, jonka kohdalla musta lista ei koskaan päättynyt. Hän ei päässyt takaisin Hollywoodiin elokuvakäsikirjoittajaksi, vaikka olisi halunnut.

Cole kertoo, että hänet hyväksyttiin takaisin käsikirjoittajien liiton jäseneksi vuonna 1970, jolloin liitto poisti säännöistään kommunismilausekkeen. Hän kirjoittaa, että vaikka hänet hyväksyttiin takaisin liittoon, musta lista oli vielä voimassa ainakin hänen kohdallaan, vaikka HUAC-komitean kommunismitutkinnat olivat jo päättyneet jo 1950-luvulla. Cole kirjoittaakin,

³⁴⁰ Buhle ja Wagner 2002, 55.

³⁴¹ Prime 2014, 33.

³⁴² Cole 1981, 390–392.

³⁴³ Buhle ja Wagner 2002, 54–55. Elokuvantekijä ja elokuvahistorioitsija Thom Andersen on todennut, että Dalton Trumbo oli menestynein mustalle listalle joutunut käsikirjoittaja ennen mustaa listaa, mustan listan aikana ja sen jälkeen. Katso Andersen 2007, 230.

³⁴⁴ Humphries 2008, 128–129.

että hän epäilee mustan listan jatkumisen hänen kohdallaan johtuvan siitä, ettei hän koskaan kieltänyt kommunismiaan. Cole kertoo, että käytti mieluummin salanimeä kuin kielsi olevansa kommunisti. Hän kertoo, että vaikka hän ei voinut kieltää omaa kommunismiaan, hän halusi silti kirjoittaa nimenomaan elokuvia Hollywoodissa.³⁴⁵ Ottamalla esiin kommunistisen vakaumuksensa ja käsikirjoittajien liiton kirjansa loppupuolella, Cole osoittaa niiden olevan hänelle yhä merkityksellisiä. Vaikka Cole oli joutunut luopumaan jäsenyydestään käsikirjoittajien liitossa pariaksi vuosikymmeneksi, ei hän entisenä ammattiliittoaktiivina ja käsikirjoittajien liiton yhtenä perustajista ollut unohtanut liittoaan. Tämä kohta Colen kirjassa kuvaa sitä, että työntekijöiden ja erityisesti käsikirjoittajien oikeudet olivat hänelle edelleen tärkeitä vaikkei hän itse enää työskennellytkään Hollywoodissa. Toisin sanoen, hän koki itsensä käsikirjoittajaksi ja niin sanotusti liiton mieheksi, vaikkei saanutkaan Hollywoodista kirjoitustöitä. Mustan listan vaikutuksista huolimatta hänen maailmankuvansa ja poliittinen ideologiansa kommunistina oli yhä ennallaan, kuten myös hänen identiteettinsä käsikirjoittajana.

Kirjansa lopussa Cole palaa jälleen omaan kommunismiinsa, ja kertoo ajatuksistaan sitä kohtaan. Hän kirjoittaa, että vuosikymmenten yhteiskunnallisten vastoinkäymisten jälkeen sekä yleisen ilmapiirin muuttuessa välillä myönteiseksi ja välillä kielteiseksi kommunisteja kohtaan, hän jaksaa yhä olla kommunisti. Cole kirjoittaa, että vaikka ympäristö muuttuu, on kommunistina olo hänelle helppoa hänen taustansa vuoksi.³⁴⁶ Cole on useaan otteeseen viitannut siihen, että hänellä on työläistausta ja hän on jo pienestä pitäen kasvanut marxistiseen ideologiaan. Hän viittasi kirjassaan myös aiemmin siihen, että hänen oli taustansa vuoksi helpompi jatkaa kommunistina vaikeina aikoina.³⁴⁷ Tämä on Colen oma arvio siitä, miksi hän eroaa monista muista Hollywoodin kommunisteista, jotka jättivät puolueen tai kääntyivät sitä vastaan. Cole kokee olevansa erilainen kommunisti, jota ohjaavat ideologia ja paremman maailman puolesta taisteleminen. Colen kommunismi kumpuaa lapsuudesta asti.

Alusta loppuun Colen kertomuksessa on tyypillistä, että hän korostaa työläistaustaansa. Hän kertoo maailmankuvansa rakentuneen sen varaan. Tämän lisäksi erinäiset vastoinkäymiset ja taloudelliset vaikeudet ovat olleet hänelle helpompia käsitellä työläistaustaisena. Lapsuuden ja nuoruuden identiteetti näkyy hänessä vahvana läpi koko kertomuksen. Esimerkiksi sosiologi

³⁴⁵ Cole 1981, 398–400.

³⁴⁶ Cole 1981, 431–433.

³⁴⁷ Katso esimerkiksi Cole 1981, 350.

Richard Jenkinsin teoksessa otetaan esiin, että lapsuudessa määritelty identiteetti voivat olla yksilön vahvimpia identiteettejä. Lapsuuden identiteetit ovat usein myös joustamattomampia kuin yksilön myöhemmät identiteetit.³⁴⁸ Colen kertomuksen perusteella näin näyttäisi olevan ainakin hänen kohdallaan.

Lester Cole myöntää kirjansa lopussa, että Hollywood saattaa hänen kohdallaan olla taakseenjäänyttä elämää. Hän ei kuitenkaan missään vaiheessa ole luovuttanut, vaan jatkaa taisteluaan oikeudestaan kirjoittaa elokuvakäsikirjoituksia. Hän kirjoittaa silti olevansa hyvässä asemassa, sillä hän kirjoittaa opettavansa elokuvien käsikirjoittamista *University of California* -yliopistossa. Lisäksi hän kertoo toimivansa edelleen *People's World* -lehden elokuvakriitikkona.³⁴⁹ Cole kiteyttää kirjansa lopussa vielä sen, miten hän näkee oman matkansa tähän pisteeseen. Hän sanoo, että kaikki hänen kokemansa ei mahtunut kirjan kansien väliin. Kuitenkin elämää taaksepäin katsovana, hän kiteyttää yhä jatkuvan matkansa näin:

Looking back, inevitably along with the happy memories are the regrets, some bitter and few without self-criticism. I get solace, I think, from Friedrich Engels' statement: "Until there is world socialism, man remains in a stage of his pre-history." In that context – and in that refuge – I feel un-shaken in the belief that I have remained within my prehistorical stage as a part of the working people from whom I came and with whom I shall continue the fight for the genuine needs of all people.³⁵⁰

Nämä sanat ovat Colen omaelämäkerran viimeisellä sivulla. Ne kuvastavat hyvin sitä, millaisen kuvan marxistisena ja työväenluokan edustajana hän itsestään teoksessaan rakentaa. Vaikka hän on tehnyt elämänsä aikana virheitä kokee hän silti, että hän on ollut oikealla polulla. Hän on syntynyt työläisperheeseen ja kokee yhä kuuluvansa työväenluokkaan. Hänen käymänsä taistelu on kuitenkin kaikkien yhteiseksi hyväksi, ja sitä taistelua hän yhä edelleen jatkaa. Kuva kommunistisesta identiteetistä on ainakin Colen itsensä mukaan hyvin selvä. Hän on omasta mielestään pesunkestävästi osa työväenluokkaa ja uskoo marxistisen ideologian olevan maailmalle parempi vaihtoehto

³⁴⁸ Jenkins 2014, 86. Jenkinsin mukaan lapsuuden identiteetin voimakkuus voi johtua siitä, että lapsuudessa identiteettien synnyssä vuorovaikutus sisäisten ja ulkoisten tekijöiden välillä on vähäisemmässä roolissa. Yksilön identiteetin määrittely on lapsuudessa yksipuolisempaa, sillä henkilön itse-identifikaatio ei ole täysin kehittynyttä. Myöhemmissä elämänvaiheissa vuorovaikutuksellisuus korostuu sisäisen ja ulkoisen identifikaation kohdalla. Tämä on Jenkinsin mukaan välttämätöntä, sillä identiteetti on yleensä toistaiseksi voimassa oleva pysyvän sijaan, jolloin identiteetin kehitys myös reagoi vaihtuviin elämäntilanteisiin tarvittaessa. Katso Jenkins 2014, 86–87.

³⁴⁹ Cole 1981, 433.

³⁵⁰ Cole 1981, 439.

Kirjansa lopussa Colen eri sosiaalisten identiteettien vuoropuhelu näkyy selvänä. Kuten muun muassa narratiivisia identiteettejä tutkinut Peter T.F. Raggatt on todennut, henkilöiden narratiivinen identiteetti koostuu yksilön eri identiteettien vuoropuhelusta.³⁵¹ Myös Colen kertomuksessa hänen useat eri sosiaaliset identiteettinsä pääsevät ääneen. Kirjansa lopussa hän palaa vielä lapsuuteensa ja siihen sosiaaliseen identiteettiin, johon hän syntyi. Hänen maailmankuvansa on säilynyt ennallaan läpi elämän. Hän pohtii kirjansa lopussa myös paljon ammatti-identiteettiään ja käsikirjoittamista. Vaikka hän joutui ikään kuin luopumaan elokuvien tekemisestä mustan listan myötä, jäi elokuvantekijän ja käsikirjoittajan identiteetti silti vahvasti osaksi hänen kertomustaan. Myös ammattiliittoaktivismi ja kommunismi ovat sellaiset identiteetit, joihin hän vielä palaa kertomuksensa loppupuolella. Nämä sosiaaliset ryhmät, joissa hän oli aiemmin ollut hyvin aktiivinen, jäivät myös pois hänen elämästään HUAC-kuulemisten ja mustan listan myötä. Ne eivät kuitenkaan katoa hänen kertomuksestaan vaan hän palaa niihin yhä uudestaan. Colen narratiivissa korostuu näiden eri sosiaalisten identiteettien vuoropuhelu, jotka ovat keskenään yhtä tärkeässä roolissa.

5.2.2. Takaisin elokuvantekijäksi hinnalla millä hyvänsä

Loppuvuodesta 1950 Dmytryk vapautui vankilasta ja palasi kotiinsa Hollywoodiin. Dmytryk kertoo, että hänen agenttinsa alkoivat heti järjestellä hänelle mahdollisia sopimusneuvotteluja, sillä hän oli julkisesti sanoutunut irti kaikesta kommunistisesta toiminnasta. Dmytryk kuvitteli, että musta lista oli tätä myöten mennyt hänen kohdallaan. Eräs tapahtuma kuitenkin muutti tämän aselman. Eräs Hollywoodin kymmenikön jäsen, Herbert Biberman, vapautui vankilasta samoihin aikoihin Dmytrykin kanssa. Biberman pyysi Dmytrykiä tukemaan muita vielä vankilassa olevia Hollywoodin kymmenikön jäseniä heidän hakiessaan tuomioidensa muuttamista ehdonalaisiksi. Dmytryk suostui sillä ehdolla, ettei hänen nimeään tuotaisi julkisuuteen. Pari päivää myöhemmin asia kuitenkin vuoti julkisuuteen, ja kaikki sopimusneuvottelut menivät Dmytrykin kohdalla jäihin. Dmytryk koki Bibermanin tehneen asian tahallaan ikään kuin koston Dmytrykille siitä, että Dmytryk oli vain vähän aiemmin julkisesti irtisanoutunut kommunismista. Dmytryk kirjoittaa, että hän syytti tapahtuneesta myös itseään. Hänen mukaansa oli typerää olettaa, että Biberman pitäisi sanansa. Tämän tapahtuman seurauksena Dmytryk kertoo, että hän hylkäsi kommunistisen ideologian viimeisetkin jäänteet omassa mielessään.³⁵²

³⁵¹ McAdams et al. 2006, 4–5.

³⁵² Dmytryk 1996, 150–151.

Koska Dmytrykkin vankilassa kirjoittama lausunto ei ollut saanut häntä pois Hollywoodin mustalta listalta, osittain Bibermanin lehdistövuodon vuoksi, Dmytryk alkoi miettiä muita keinoja asian ratkaisemiseen. Dmytrykkin asianajaja oli selvitelty keinoja poistaa Dmytryk mustalta listalta ja ainoa keino oli ryhtyä yhteistyöhön HUAC-komitean kanssa. Dmytryk ei ollut enää valmis muuttamaan ulkomaille, eikä hänellä ollut realistisia mahdollisuuksia työllistyä Hollywoodissa Biberman-episodin jälkeen. Yhteistyössä asianajajansa kanssa Dmytryk päätti ottaa yhteyttä HUAC-komiteaan ja palata todistajanaitioon, tällä kertaa ystävällismielisenä todistajana.³⁵³

HUAC-komitea oli ilmoittanut vuonna 1950, että aikoo jatkaa Hollywood-kuulemisia. Kuulemisten toisen aallon alettua musta lista oli levinnyt elokuvateollisuudesta myös radioon ja televisioon. Hollywoodin ilmapiiri oli muuttunut kommunisminvastaiseksi, ja kommunismin entiset kannattajat ja tukijat olivat kääntäneet tunnetuille kommunisteille selkänsä.³⁵⁴ Huhtikuussa vuonna 1951 Edward Dmytryk teki ratkaisun palata HUAC-komitean eteen yhteistyöhaluisena todistajana. Dmytryk kertoo olleensa kuulemisessa yksin ilman asianajajaa. Dmytryk pohtii kirjassaan sitä, että nimien mainitseminen oli kommunistisessa puolueessa paljon pahempi synty kuin esimerkiksi kumouksellinen toiminta. Dmytryk koki saapuessaan uudelleen kuultavaksi, ettei toisten jäsenten paljastamisessa ole mitään väärää tai hävettävää. Päinvastoin Dmytrykkin mukaan toisten nimeäminen on itsesuojeluväistoa. Toisten henkilöiden nimeämisen moraalinen oikeutus riippuu hänen mukaansa siitä, onko nimien paljastamisesta hyötyä vai haittaa yhteiskunnalle. Dmytrykkin mukaan kommunistinen puolue oli vieraan ja itsevaltaisen valtion agentti Yhdysvalloissa. Tämän vuoksi puolueen tarkoituksien tai jäsenten paljastaminen julkisuuteen ei ollut hänen mielestään tuomittavaa. Dmytryk mainitsee vielä, että puolueesta irtaantumiseksi henkilön ei tarvitse hyvästellä niitä liberaaleja ihanteita, jotka saivat hänet liittymään kommunistiseen puolueeseen. Vaikka henkilö olisi entinen kommunisti, hän saisi elää omien ihanteiden mukaan, sillä ne olivat yhä hänen.³⁵⁵ Tämä kohta Dmytrykkin teoksessa kuvastaa sitä, miten pitkälle Dmytryk oli valmis menemään päästäkseen irti kommunistin leimasta ja myös Hollywoodin kymmeniköistä. Hän ei enää kokenut kuuluvansa niihin ryhmiin. Jotta ympäröivä yhteiskunta ei häntä niihin kuuluvaksi enää mieltäisi, hänen oli tehtävä pesäero näihin ryhmiin. Sen sijaan Dmytryk kuitenkin vihjailee, että hänen maailmankuvansa on yhä ennallaan.

³⁵³ Dmytryk 1996, 152–153.

³⁵⁴ Radosh ja Radosh 2005, 168–169.

³⁵⁵ Dmytryk 1996, 156–159.

Dmytrykin valintaa palata HUAC-komitean eteen todistajaksi on kritisoitu kirjallisuudessa jonkin verran. Esimerkiksi elokuvahistorioitsija Reynold Humphries ottaa esiin Dmytrykin toisen todistuksen HUAC-komitean edessä huhtikuussa vuonna 1951. Humphriesin mukaan Dmytryk pyrki useaan otteeseen julkisesti oikeuttamaan sen, että hän palasi HUAC-komitean eteen nimeämäänsä tuntemiaan kommunisteja. Humphries tyrmää Dmytrykin perustelut siitä, että hän ei halunnut olla marttyyri sellaiselle aatteelle, toisin sanoen kommunismille, johon ei enää usko. Humphriesin mukaan todellinen syy Dmytrykin paluuseen HUAC-komitean eteen oli se, että hän voisi jälleen työskennellä elokuvaohjaajana Hollywoodissa.³⁵⁶ Radoshit puolestaan ovat Hollywoodin kommunismia käsittelevässä teoksessaan esittäneet, että myös Dmytrykin suuret velat olivat yhtenä syynä yhteistyöhön HUAC-komitean kanssa.³⁵⁷ Dmytryk kirjoittaa itse kirjassaan, että hän ei pystynyt nimeämäänsä kovinkaan montaa kommunistia. Hän ei myöskään oman kertomansa mukaan pystynyt vahvistamaan HUAC-komitean epäilyjä monenkaan henkilön kohdalla todeksi, sillä hän tunsii omien sanojensa mukaan vain harvoja kommunisteja.³⁵⁸ Humphries kritisoi myös tässä kohtaa Dmytrykin kertomusta. Humphriesin mukaan Dmytryk nimesi joitain henkilöitä, joita ei ollut aiemmin nimetty HUAC-komitean edessä. Dmytrykin itsensä puolustaminen sillä, että hän vain kertoi jo tiedossa olevia kommunisteja, oli Humphriesin mukaan ainoastaan keino oikeuttaa teko itselleen ja muille sekä pyrkimys välttää nimeämisestä koituvat seuraukset.³⁵⁹ Dmytrykin valinta irtaantua kommunismista julkisesti johti myös Hollywoodin kymmenikön rivien lopulliseen hajoamiseen. Esimerkiksi historioitsija Gerald Hornen mukaan Hollywoodin kymmenikkö ei koskaan ollut ollut kovin yhtenäinen joukko, ja heidän keskuudessaan oli paljon erimielisyyksiä. Dmytrykin takinkääntö johti kuitenkin siihen, että hän joutui kaikkien kymmenikön jäsenten epäsuosioon.³⁶⁰

Dmytrykin paluu Hollywoodiin HUAC-kuulemisten jälkeen ei juurikaan aiheuttanut uutisointia tiedotusvälineissä. Dmytryk kertoo, että vasta toukokuussa 1951 alkoi hänen kuulemistensa jälkipyykki, kun hänestä julkaistiin kattava artikkeli lehdessä *Saturday Evening Post*. Siinä Dmytryk kertoo tarinansa kuulemisten ja nimeämisten takana. Artikkelin suututti Hollywoodin kommunistit, ja he julkaisivat artikkelin vastineeksi Albert Maltzin kirjoittaman avoimen kirjeen samassa lehdessä. Elokuva-alan neuvosto julkaisi lehdessä vielä tämänkin

³⁵⁶ Humphries 2008, 128–129.

³⁵⁷ Radosh ja Radosh 2005, 173.

³⁵⁸ Dmytryk 1996, 170.

³⁵⁹ Humphries 2008, 129.

³⁶⁰ Horne 2006, 211.

vastineeksi Dmytrykiä puolustavan sivun kokoisen mainoksen. Lehdessä julkaistu haastattelu ja mainos eivät kuitenkaan riittäneet vapauttamaan Dmytrykiä mustalta listalta.³⁶¹ Myös Hollywoodin kommunismia tutkineet Radoshit ovat ottaneet esille, että kymmenikön jäsenet ja kommunistinen puolue eivät suhtautuneet suopeasti Dmytrykin julkiseen lausuntoon. Radoshit ottavat esiin Dmytrykin kanssa vankeustuomionsa suorittanut Albert Maltzin kirjoittaman kirjoituksen, jossa Maltz haukkui Dmytrykiä valehtelijaksi ja teeskentelijäksi. Maltz ihmetteli kirjoituksessaan erityisesti Dmytrykin väitettä siitä, että Dmytryk olisi jo vuonna 1945 pettynyt kommunistiseen puolueeseen. Maltz kyseenalaisti tämän, koska ei ymmärtänyt miksi Dmytryk olisi HUAC-kuulemisissa vuonna 1947 suostunut seisomaan muiden Hollywoodin kymmenikön jäsenten kanssa yhdessä rintamassa. Maltzin mukaan Dmytryk pyrki toiminnallaan puhtaasti välttämään uuden vankeustuomion. Tämän lisäksi Dmytryk pyrki työllistämään itsensä, jotta voisi jatkaa uraansa Hollywoodissa.³⁶² Dmytrykin ja Maltzin lehdistössä käyty riitely kuvastaa hyvin sitä, miten totaalisesti Dmytryk pyrki eroon vanhoista kommunistituttavistaan ja jopa Hollywoodin kymmenikön jäsenistä. Albert Maltz oli kymmenikön jäsenenä ollut samassa tilanteessa ja jopa samassa vankilassa Dmytrykin kanssa, ja siitä huolimatta he olivat vankeuden jälkeen ilmi-riidoissa keskenään. Dmytryk halusi irtautua sekä kommunismin että Hollywoodin kymmenikön leimasta.

Dmytryk kertoo, että sai pian kuitenkin ensimmäisen mahdollisuuden takaisin elokuva-alalle, kun B-luokan elokuvia tekevä tuotantoyhtiö *The King Brothers* palkkasi hänet. Seuraavaksi eräs itsenäinen tuotantoyhtiö nimeltään *Stanley Kramer Productions* palkkasi hänet pidemmäksi aikaa.³⁶³ Muun muassa Hollywoodin mustasta listasta kirjoittanut Reynold Humphries on teoksessaan todennut, että Dmytrykin työsuhde Stanley Kramerin alaisena viimeisteli Dmytrykin täyskäännöksen. Dmytryk muuttui pitkän työsopimuksen myötä hyljeksitystä kommunistista takaisin elokuvaohjaajaksi. Humphries tähdentää vielä, että ensimmäinen Dmytrykin ohjaama elokuva kyseisessä studiossa, *The Sniper*,³⁶⁴ oli sanomaltaan liberaali.³⁶⁵

³⁶¹ Dmytryk 1996, 172–173.

³⁶² Radosh ja Radosh 2005, 173–174.

³⁶³ Dmytryk 1996, 173–175.

³⁶⁴ Elokuva on vuodelta 1952, ja se on suomennettu nimellä *Sala-ampuja*. Elokuvan tiedot *Internet Movie Database* -sivustolta osoitteesta: [<https://www.imdb.com/title/tt0045161/>]. Luettu 1.11.2018.

³⁶⁵ Humphries 2008, 129–130.

Dmytryk kirjoittaa olleensa onnekas saadessaan mahdollisuuden työskennellä jälleen. Hän oli hyvin tyytyväinen Stanley Kramerin tuotantoyhtiössä, jossa hän ohjasi yhteensä neljä elokuvaa. Niistä tunnetuin ja menestyksekkäin oli *The Caine Mutiny* vuodelta 1954.³⁶⁶ Dmytryk kirjoittaa, että juuri tämä elokuva palautti hänet laajemmin takaisin hyväksytylle listalle ja se keräsi sekä hyvät lipputuotot että hyvät arvostelut kriitikoilta.³⁶⁷ Vaikka Dmytryk oli irtisanoutunut kommunismista ja sai jälleen tehdä elokuvia Hollywoodissa, ei hänen menneisyytensä Hollywoodin kymmenikön jäsenenä jättänyt häntä täysin rauhaan. Hän kirjoittaa esimerkiksi, että menetti muutaman elokuvaprojektin menneisyytensä vuoksi. Sekä konservatiivit että liberaalit tuotantoyhtiöiden johtajat kieltäytyivät välillä palkkaamasta häntä. Konservatiivit siitä syystä, että hän oli ollut kommunisti ja liberaalit siitä syystä, että hän oli kääntynyt kommunisteja vastaan.³⁶⁸ Vaikka hän oli mustalla listalla olon jälkeen ohjannut useita sekä kriitikoiden ylistämiä että kaupallisesti menestyksekkäitä elokuvia, se ei täysin riittänyt pyyhkimään pois hänen menneisyyttään Hollywoodin kymmenikön jäsenenä.

Dmytrykin paluu mustan listan jälkeen elokuvanteon pariin oli kuitenkin kaiken kaikkiaan melko menestyksenkäs, sillä Dmytrykiä pidetään elokuvahistoriassa merkittävänä elokuvaohjaajana. Esimerkiksi mustan listan historiaan perehtynyt Paul Buhle kutsuu häntä *film noir* -genren taitajaksi, joka jätti leimansa elokuvahistoriaan.³⁶⁹ Myös elokuvatutkija Erika Sheen on kirjoittanut Dmytrykin merkityksellisyydestä elokuvahistoriassa.³⁷⁰ Elokuvatutkija ja -kriitikko Thom Andersen on puolestaan sanonut Dmytrykistä, että osa hänen elokuvistaan on jäänyt varjoon johtuen hänen maineestaan Hollywoodin kymmenikön jäsenenä. Tästä huolimatta myös Andersen näkee hänet menestyksekkäänä elokuvaohjaajana.³⁷¹

Kirjansa lopussa Dmytryk käy läpi kokemuksiaan osana Hollywoodin kymmenikköä. Hän kirjoittaa, että häneltä usein kysytään onko hän katkera kaikesta hänelle tapahtuneesta. Hän kertoo, että oli pitkään sitä mieltä, ettei hän ole katkera esimerkiksi kommunisteja tai HUAC-komiteaa kohtaan. Hän kirjoittaa, että hän ymmärsi sekä HUAC-komitean toimintaa että kommunistien toimintaa vaikkei hyväksynytäkään sitä. Hän kokee, että vuosien 1947–1950 tapahtumat olivat osa isompaa maailmanpoliittista tilannetta, kylmää sotaa. Hän huomasi

³⁶⁶ Dmytryk 1996, 186. Elokuva *The Caine Mutiny* on suomenkieliseltä nimeltään *Cainen kapina*. Elokuvan tiedot *Internet Movie Database* -sivustolta: [https://www.imdb.com/title/tt0046816/?ref_=nv_sr_1]. Luettu 1.11.2018.

³⁶⁷ Dmytryk 1996, 189.

³⁶⁸ Dmytryk 1996, 193–195.

³⁶⁹ Buhle 1995, 103.

³⁷⁰ Sheen 2007, 40.

³⁷¹ Andersen 2007, 256–257.

kuitenkin vuosia myöhemmin, että hänessä on katkeruutta. Hänen katkeruutensa kohdistui kuitenkin muuhun kuin HUAC-komiteaan tai kommunisteihin. Hän oli katkera muodikkaita ja usein tekopyhiä liberaaleja kohtaan. He eivät varsinaisesti olleet kommunisteja vaikka olivatkin aatteen kannattajia.³⁷² Tällä Dmytryk tarkoittaa sitä, että henkilöt, jotka olivat liberaaleja ikään kuin muodin vuoksi hankaloittivat hänen elämäänsä kaikkein eniten. He olivat ensimmäisinä tuomitsemassa entisiä kommunisteja, jotka nimesivät muita kommunisteja HUAC-komitean edessä. Samalla he itse eivät olleet valmiita liittymään puolueeseen tai nipistämään Hollywoodin suomasta loistokkaasta elämäntyylisestä. Dmytrykin kritiikki muodikkaita ja tekopyhiä liberaaleja kohtaan antaa sen vaikutelman, että Dmytryk itse oli tyytyväinen elämänsä valintoihin. Dmytrykin kertomuksen mukaan hän on sinut sekä kommunistisen menneisyytensä että HUAC-komitean kanssa tehdyn yhteistyön kanssa.

Dmytryk siis myöntää tunteneensa katkeruutta, mutta lopulta hän kokee myös olleensa onnekas. Hän on saanut tehdä elokuvia, joita miljoonat ihmiset ovat nähneet. Dmytryk kirjoittaa hänen elokuviensa yleisöstä näillä sanoilla: *"They don't seem to care whether I was a communist, an excommunist, or an anticommunist. In their view, I have always been the same man, making motion pictures that delivered the same messages, which they received with apparent approval. Perhaps, I tell myself, these people, too, are my true friends and able to judge me more clearly than my enemies."*³⁷³ Dmytrykin pohtiessa elämäänsä Hollywoodin kymmenikön jäsenenä ja elokuvaohjaajana hänen päällimmäisenä ajatuksenaan on se, että hän on saanut tehdä sitä työtä, jota on halunnut. Samalla hän on saanut toteuttaa ideoitaan miljoonien nähtäväksi, ja kaikista huonoistakin kokemuksista huolimatta se on hänen mukaansa ollut sen arvoista.

Dmytrykin kertomuksesta ja elämäntarinan kiteytyksestä nousee siis esiin yksi sosiaalinen identiteetti ylitse muiden: elokuvantekijän identiteetti. Vaikka yksilön narratiivinen identiteetti voidaan nähdä henkilön monien identiteettien vuoropuheluna, kuten esimerkiksi narratiivisen psykologian tutkija Peter T.F. Raggatt on esittänyt,³⁷⁴ ei tällainen vuoropuhelu korostu Dmytrykin kertomuksessa. Hän ikään kuin häivyttää tiettyjä identiteettejään, kuten esimerkiksi lapsuuden sosiaalista identiteettiään sekä aktiivisuuttaan kansalaisjärjestöissä ja kommunistisessa puolueessa. Sen sijaan hän korostaa sitä, että hän on elokuvantekijä ennen

³⁷² Dmytryk 1996, 202.

³⁷³ Dmytryk 1996, 204.

³⁷⁴ McAdams et al. 2006, 4–5.

kaikkea, johon hän palaa myös kertomuksensa lopussa. Esimerkiksi McAdams ja muut narratiivisen identiteetin tutkijat ovat todenneet, että kertomukset ovat myös sosiaalisia konstruktioita. Kertomus luodaan aina jossain ympäristössä, ja se esitetään usein jollekin yleisölle. Narratiivinen identiteetti on ikään kuin henkilökohtaisen toiminnan ja sosiaalisen kontekstin vuorovaikutusta.³⁷⁵ Dmytrykin narratiivista voi havaita, että se on kirjoitettu puolustuspuheenvuoroksi muiden kommunistien nimeämisten johdosta, sillä hän pyrkii perustelemaan omia toimiaan toistuvasti. Dmytrykin kertomuksessa korostuu se, että olosuhteet ja kertomuksen todennäköinen yleisö on vaikuttanut tiettyjen identiteettien painottamiseen. Dmytrykin kertomuksen vuorovaikutuksellisuus ilmenee ensisijaisesti kertojan ja yleisön välillä.

Koska Dmytryk korostaa sosiaalisista identiteeteistään eniten elokuvantekijän identiteettiä, voidaan pohtia, miksi näin on? Kuten esimerkiksi sosiologi Richard Jenkins on ottanut sosiaalisia identiteettejä käsittelevässä teoksessaan, yksilön vahvimmat identiteetit ovat usein lapsuudessa määritellyt identiteetit.³⁷⁶ Dmytryk ei ota teoksessaan juurikaan esiin lapsuutensa sosiaalisia identiteettejä, eikä liioin korosta niitä. Sen sijaan hän kertoo, että päätyi elokuva-alalle jo hyvin nuorena töihin.³⁷⁷ Voi olla, että varhainen kosketus elokuva-alaan on rakentanut hänen ammatti-identiteetistään dominoivan sosiaalisen identiteetin.

6. Sosiaaliset identiteetit Colen ja Dmytrykin kertomuksissa – vuoropuhelua identiteettien, kertojan ja yleisön välillä

Tutkimustehtävänäni oli selvittää, mitä sosiaalisia identiteettejä Cole ja Dmytryk korostavat kertoessaan eri elämänvaiheistaan ja poliittisesta ideologiastaan sekä millaiset narratiiviset identiteetit niistä rakentuvat. Tähän kysymykseen pyrin saamaan vastauksen tarkastelemalla Colen ja Dmytrykin esiin ottamia sosiaalisia identiteettejä eri elämänvaiheissa. Ensimmäisessä käsittelyluvussa keskityin niihin sosiaalisiin identiteetteihin, jotka Cole ja Dmytryk ottavat esiin kertoessaan lapsuudestaan ja nuoruudestaan. Toisessa luvussa keskiössä olivat ne sosiaaliset ryhmät, joihin Cole ja Dmytryk kuuluivat Hollywoodissa toimiessaan ennen HUAC-tutkintojen alkamista. Kolmannen luvun teemana oli selvittää, miten yhteiskunnan

³⁷⁵ McAdams et al. 2006, 6.

³⁷⁶ Jenkins 2014, 86–87.

³⁷⁷ Dmytryk 1996, 5.

heille antama kumouksellisen kommunistin leima vaikutti heidän sosiaalisiin identiteetteihinsä. Neljännessä ja viimeisessä käsittelyluvussa pohdin sitä, millaiset sosiaaliset identiteetit ja sosiaaliset ryhmät korostuvat heidän kertomuksissaan mustan listan aikana ja sen jälkeen. Näiden lukujen avulla sekä Colen että Dmytrykin kertomuksista nousi esiin tiettyjä sosiaalisia identiteettejä, jotka olivat vuoropuhelussa sekä keskenään että kertomusta lukevan yleisön kanssa.

Cole ja Dmytryk korostavat lapsuudestaan ja nuoruudestaan kertoessaan eri sosiaalisia identiteettejä. Cole kirjoittaa paljon perheestään ja erityisesti vanhemmistaan. Hänen kertomuksensa mukaan hän sai jo lapsena poliittisen ideologian siemenen isältään, joka oli ammattiliittoaktiivi. Sen sijaan hänen äitinsä kapitalistista maailmankuvaa hän ei koskaan omaksunut. Cole oli siirtolaisten lapsi ja uskonnolliselta taustaltaan juutalainen. Siirtolaisuuttaan ja juutalaisuuttaan hän ei korosta oman identiteettinsä osina vaan pikemminkin mainitsee ne ohimennen. Cole pääsi nuorena teatterimaailmaan töihin, jolloin hänen ystäväpiirinsä laajeni. Hän alkoi ystäviensä myötävaikutuksesta esimerkiksi lukea enemmän poliittista kirjallisuutta. Kuten historioitsijat McGilligan ja Buhle ovat todenneet, Hollywoodin kommunisteja yhdistivät New York kotipaikkakuntana, juutalaistausta, työläisvanhemmat ja käsikirjoittajan ammatti.³⁷⁸ Cole sopii näistä jokaiseen kategoriaan. Sen sijaan hän itse korostaa tässä vaiheessa kertomustaan työläistaustaansa, maailmankuvaansa ja käsikirjoittajuuttaan.

Dmytryk puolestaan kirjoittaa lapsuudestaan ja nuoruudestaan hyvin lyhyesti, eikä hän kerro paljoakaan perheestään. Sen sijaan hän kertoo karanneensa jo hyvin nuorena kotoa ja saaneensa elokuvayhtiöstä töitä. Toisin sanoen Edward Dmytryk päätyy työskentelemään varhaisessa vaiheessa elämänsä elokuva-alalla. Tätä sosiaalista identiteettiään hän korostaa jo kertoessaan nuoruudestaan. Dmytryk ei kerro lapsuutensa maailmankuvasta ja miten se on häneen vaikuttanut. Sen sijaan hän korostaa jo nuoresta pitäen omalla työllään saavutettua uraa vaikeista lähtökohdistaan huolimatta. Sen sijaan Dmytryk korostaa kertomuksessaan, että hänen maailmankuvansa muovautui uusien aatteiden saavuttua Hollywoodiin toisen maailmansodan aikana. Silloin myös hänen poliittinen ideologiansa muotoutui. Dmytryk oli sekä perhetaustaltaan, ammatiltaan että kasvuympäristöltään epätyypillinen Hollywoodin kommunisti.

³⁷⁸ McGilligan ja Buhle 2012, xiv–xv.

Sekä Cole että Dmytryk mainitsevat heti omaelämäkertojensa alussa HUAC-tutkinnat ja Hollywoodin kymmenikön jäsenyyden. Koska asia on nostettu esiin jo kertomusten alussa, voi sitä pitää merkittävänä osana heidän identiteettiään. Toisin sanoen se, millaisiksi ympäristö ja yhteiskunta olivat heidät määritelleet, on keskeinen osatekijä heidän esiin nostamissaan identiteeteissä. Jo kertomusten alussa voi havaita, että Colen omaelämäkerran on kirjoittanut kommunisti, kun taas Dmytrykin ääni entisenä kommunistina nousee esiin hänen kirjansa ensimmäisiltä sivuilta alkaen.

Toiminta ammattiliitoissa ja muissa sosiaalisissa ryhmissä ovat Colen ja Dmytrykin kohdalla sekä erottavia että yhdistäviä tekijöitä. Cole kirjoittaa melko kattavasti toiminnastaan käsikirjoittajien ammattiliitossa. Hän korostaa, että näki ja koki käsikirjoittajana sortoa Hollywoodissa, jolloin järjestäytymiselle oli oikea tarve. Hän ei kuitenkaan liitä ammattiliittoaktivismia kommunismiin. Cole kertoo liittyneensä kommunistiseen puolueeseen sen poliittisen ideologian ja fasisminvastaisuuden vuoksi. Kommunistisen puolueen ideologia vahvisti Colen lapsuudessa syntynyttä maailmankuvaa. Cole kirjoittaa toimineensa aktiivisesti sekä käsikirjoittajana, ammattiliittoaktiivina että kommunistina. Siitä huolimatta Colen ammatillinen identiteetti ja ammattiliittoaktivismi korostuvat hänen kertomuksessaan enemmän kuin kommunismi. Jo tässä kohtaa Colen kertomusta hänen monet identiteettinsä käyvät vuoropuhelua keskenään, vaikka toiset identiteetit pääsevät enemmän ääneen kuin toiset.

Dmytrykin kohdalla ammattiliittoaktivismi ei korostu, vaan hän kertoo olleensa omassa liitossaan pelkkä tavallinen rivijäsen. Sen sijaan Dmytryk kertoo paljon siitä järjestötoiminnasta, jossa hän oli mukana. Hän kirjoittaa, että päätyi mukaan kansalaisjärjestöihin niiden fasismin- ja sodanvastaisuuden vuoksi. Järjestöistä hän kuitenkin korostaa sellaisia, joilla oli tekemistä hänen ammatinsa kanssa. Hän kirjoittaa esimerkiksi *People's Educational Center* -nimisestä järjestöstä, jossa hän opetti elokuvaohjausta. Järjestöjen kautta Dmytryk päätyi myös kommunistisen puolueen jäseneksi, sillä halusi konkreettista toimintaa fasisminvastaisuuden edistämiseksi. Hän korostaa, ettei koskaan juurtunut puolueeseen, sillä hänellä ei ollut juuri ystäviä tai tuttuja puolueessa. Kommunistinen puolue ei ollut Dmytrykille merkittävä sosiaalinen ryhmä, toisin kuin kansalaisjärjestöt. Dmytrykin kertomuksessa korostuu se, että hän nostaa esiin vain tiettyjä puolia toiminnastaan. Hänen identiteettinsä eivät ole vuoropuhelussa keskenään, vaan hän on kertojana ikään kuin vuoropuhelussa yleisönsä kanssa.

Sekä Cole että Dmytryk kirjoittavat ammatti-identiteeteistään tärkeinä identiteetteinä. Colen identiteetti käsikirjoittajana on välillä ristiriidassa hänen kommunistisen vakaumuksensa kanssa. Hän ei aina voinut kirjoittaa sellaisista teemoista, joista olisi halunnut. Siitä huolimatta Colelle oli tärkeää kirjoittaa. Colen kertomuksen mukaan kommunismi ja käsikirjoittajan identiteetti olivat erillisiä, mutta hän olisi ehkä halunnut niiden olevan enemmän kytköksissä toisiinsa. Sen sijaan Dmytrykille elokuvien tekeminen oli tärkeää itsessään, eikä hän pohdi kirjassaan kommunismin yhteensopivuutta tekemiensä elokuvien kanssa. Hänen kertomuksestaan käy ilmi, että elokuvien sanomaa ei muokattu elokuvien sisällön kustannuksella. Tässäkin kohtaa Dmytrykin identiteetti elokuvaohjaajana on hänen kertomuksessaan eniten esillä.

Aikaa ennen HUAC-kuulemisia ja mustaa listaa Cole ja Dmytryk kuvaavat melko seesteisenä. Molempien ura oli tuolloin nousujohteinen elokuva-alalla. Cole toimi aktiivisesti käsikirjoittajana, ammattiliittoaktiivina ja kommunistina, kun taas Dmytryk keskittyi elokuvien tekemiseen. Molemmat ottavat esiin Hollywoodin kommunismin ja vaurauden ristiriidan. Colen mukaan vauraana kommunistina eläminen ei ollut ongelmallista, kun taas Dmytrykin mukaan se oli suorastaan tekopyhää. Cole eli Hollywoodissa ennen HUAC-tutkintoja kommunismin elämää, kun taas Dmytryk oli jo aloittanut henkisen irtaantumisen kommunismista.

HUAC-tutkintojen ja kuulemisten myötä kommunistien tilanne muuttui Hollywoodissa. Cole kirjoittaa kuulemisista lyhyesti, todeten niiden olleen pöyristyttävät ja perustuslainvastaiset. Hän näkee itsensä kuitenkin kommunistina, ja identifioi itsensä nyt myös samaan ryhmään muiden epäystävällismielisten todistajien kanssa. Hän suhtautuu hyvin negatiivisesti leimaan epäamerikkalaisuudesta. Myös vankeusaikana hänen poliittinen ideologiansa pysyy muuttumattomana. HUAC-kuulemiset ja vankeusaika taas olivat Dmytrykille käännteentekeviä, sillä hän alkoi irtaantua kommunismista lopullisesti kuulemisten ja vankeuden aikana. Jo kuulemisissa hän koki olevansa erilainen Hollywoodin kymmenikön jäsen, ja vankilassa hänen ajatuksensa kommunismista luopumisesta selkiytyivät entisestään. Colen identiteetit kommunistina ja elokuvakäsikirjoittajana olivat ennallaan, kun taas Dmytryk alkoi mieltää itseään yhä enemmän entiseksi kommunistiksi.

Hollywoodin kymmenikön jäsenenä oleminen oli sekä Colelle että Dmytrykille leima, jonka he saivat ympäröivältä yhteiskunnalta HUAC-kuulemisten myötä. Colen kertomuksen

perusteella hän identifioi itsensä Hollywoodin kymmenikön jäseneksi. Dmytryk puolestaan korostaa sitä, että hän kulki kymmenikön mukana vain siksi, että heillä oli yhteinen tavoite, eikä hän saanut tukea tähän tavoitteeseen muilta tahoilta. Hollywoodin kymmenikön ryhmään kuuluminen oli muiden antama identifikaatio Colelle ja Dmytrykille, eivätkä he olleet sitä ryhmää itse valinneet. Tämä muiden antama identifikaatio sopi yhteen Colen oman identifikaation kanssa, kun se puolestaan oli ristiriidassa Dmytrykin itseidentifikaation kanssa.

Mustan listan myötä Cole ja Dmytryk joutuivat tietyllä tavalla luopumaan joistakin identiteeteistään. Kun heidät oli leimattu kommunisteiksi, he eivät enää voineet olla elokuvantekijöitä. Hieman myöhemmin myös ammattiliiton jäsenyys evättiin heiltä. Cole pysyy ideologisesti kommunistina, mutta myös käsikirjoittajan identiteetti nousee vahvana esiin hänen kertomuksessaan. Vaikka hän ei voinut työskennellä Hollywoodissa mustan listan toimeenpanemisen myötä, jatkoi hän kirjoittamistaan siitä huolimatta. Ammattiliittoaktivismi jäi pysyvästi pois hänen elämästään, vaikka hän myöhemmin pääsikin takaisin liiton jäseneksi. Käsikirjoittajien oikeudet olivat Colelle tärkeitä myös hänen elämänsä loppupuolella. Colen maailmankuva ei ollut muuttunut hänen kertomuksessaan, vaan yhä kirjan lopullakin sama kommunistinen arvomaailma tulee esiin hänen kirjoituksestaan. Cole näkee kommunisminsa säilymisen syynä hänen työläistaustaisen lapsuutensa.

Dmytrykille mustalle listalle joutuminen ja kommunistiksi leimautuminen oli vaikea asia hyväksyä, sillä hän ei enää mustan listan alkaessa identifioinut itseään kuuluvaksi kommunistien joukkoon, vaikka hänet julkisesti olikin sellaiseksi leimattu. Hän pyrki kaikin keinoin jättämään kommunismin taakseen, jotta voisi jälleen tehdä elokuvia myös Hollywoodissa. Elokuvantekijän identiteetti oli hänellä niin dominoiva, että hän käänsi kommunismille selkänsä ja nimesi vanhoja tuttujaan HUAC-komitean edessä. Nimien nimeämisen myötä Dmytrykille lankesi joidenkin, muun muassa muiden kymmenikön jäsenten toimesta, takinkääntäjän leima. Dmytrykin omaelämäkerta ikään kuin keskustelee heidän kanssaan, jotka näkevät hänet luopiona tai takinkääntäjänä. Hän pyrkii perustelemaan kaikki nimeämisiin johtaneet ratkaisunsa, jotta myös häntä kritisoineet tahot näkisivät syyt hänen toiminnalleen. Jälleen kerran Dmytrykin kertomuksen vuoropuhelu käydään kertojan ja yleisön välillä.

Sosiologi Richard Jenkinsin toteamus siitä, että kaikki identiteetit ovat sosiaalisia identiteettejä,³⁷⁹ pätee myös Colen ja Dmytrykin kertomuksiin. Colen ja Dmytrykin kertomuksissa ympäröivät ihmiset, ryhmät ja instituutiot ovat vaikuttaneet siihen, miten ja millaiseksi he identifioivat itsensä kertomuksissaan. Näiden sosiaalisten identiteettien pohjalta Cole ja Dmytryk ovat rakentaneet narratiiviset identiteettinsä. Heidän narratiiveissaan korostuvat vuoropuhelu identiteettien välillä ja välillä yksi identiteetti näyttäytyy vahvempana kuin toinen. Colen kertomuksessa työlaistaustaisen New Yorkilaisen, käsikirjoittajan, ammattiliittoaktiivin ja kommunistin identiteetit ovat vuorotellen äänessä. Välillä nämä identiteetit ovat ristiriidassa keskenään, mutta lopulta kaikki identiteetit ovat osana hänen narratiiviaan alusta loppuun asti. Kommunistin leimasta ja mustasta listasta johtuen Cole ei voinut olla se elokuvantekijä, joka hän halusi olla. Siitä huolimatta myös elokuvakäsikirjoittajan identiteetti näkyy vahvana hänen kertomuksessaan.

Myös Dmytrykin narratiivinen identiteetti koostuu erilaisista sosiaalisista identiteeteistä. Hän korostaa kertomuksessaan ryysyistä rikkauksiin -tyyppistä tarinaa, jossa köyhän perheen ja väkivaltaisen isän lapsi päätyy omin avuin elokuva-alalle töihin. Dmytryk kertoo toimineensa erinäisissä kansalaisjärjestöissä, sillä halusi edesauttaa paremman maailman rakentamista. Hän kuitenkin korostaa vain tietyn tyyppistä toimintaa, häivyttäen kommunismiin liitetyn kansalaistoiminnan. Dmytryk irtisanoutuu kommunismista lopullisesti vankeustuomionsa jälkeen, ja samalla myös Hollywoodin kymmenikön muista jäsenistä. Hän ei kokenut enää olevansa kommunisti ja halusi irtautua niistä määritelmistä, jotka yhteiskunta oli hänelle antanut. Kommunismin leima kuitenkin vaikutti hänen elämäänsä ja häntä pidettiin useassa yhteydessä kommunistina, vaikka hän oli julkisella lausunnolla sanoutunut kommunismista irti. HUAC-komitean eteen palaamisen johdosta hän sai uuden leiman takinkääntäjänä, mille hän pyrkii kertomuksessaan esittämään perusteluja. Dmytryk määrittelee itsensä ensisijaisesti elokuvaohjaajaksi. Hänen kertomuksessaan ovat myös läsnä ympäristön hänelle antamat identiteetit epäamerikkalaisena kommunistina ja myöhemmin takinkääntäjänä. Dmytrykin narratiivinen identiteetti on paikoitellen identiteettien välinen dialogi, mutta erityisesti siinä korostuu vuoropuhelu kertojan ja yleisön välillä.

Mitä Colen ja Dmytrykin narratiiveissa esiintyvät sosiaaliset identiteetit voivat kertoa Hollywoodin kommunisteista ja Hollywoodin mustalla listalla olleiden kokemuksista? Tämän

³⁷⁹Jenkins 2014, 98.

tutkielman perusteella heidän kertomuksistaan ja esiin nostamistaan sosiaalisista identiteeteistä ei voi suoranaisesti vetää yhtymäkohtia esimerkiksi sellaisiin ilmiöihin kuten kommunismiin tai kommunisminvastaisuuteen Hollywoodissa. Colen ja Dmytrykin kertomukset eivät myöskään kerro totuutta Hollywoodin HUAC-tutkintojen takana tai Hollywoodin mustan listan perimmäisiä syitä, eivätkä heidän kertomuksensa myöskään valaise Hollywoodin kymmenikön kokemuksia kokonaisuudessaan, sillä tämänkin tutkielman perusteella kyseessä oli melko heterogeeninen ryhmä tietyistä yhtymäkohdista huolimatta. Sen sijaan Colen ja Dmytrykin kertomuksissaan esiin nostamat sosiaaliset identiteetit voivat antaa osviittaa siitä, miten vaikkapa yhteiskunnan tai ympäristön antama leima tai sosiaalinen identiteetti vaikuttaa henkilön itseidentifikaatioon. Colen ja Dmytrykin suhtautumiset leimautumiseen kumoukselliseksi kommunistiksi erosivat toisistaan, ja se vaikutti myös heidän tekemiinsä ratkaisuihin HUAC-kuulemisten ja mustalle listalle joutumisen jälkeen. Kokemukset HUAC-kuulemisista ja mustasta listasta ovat osa heidän elämäntarinoitansa, jotka nivoutuvat yhdeksi kertomukseksi sosiaalisten identiteettien kautta.

7. Lähteet ja kirjallisuus

I Painetut lähteet

Cole, Lester (1981). *Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole*. Ramparts Press, Palo Alto, California.

Dmytryk, Edward (1996). *Odd man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*. Southern Illinois University Press, Carbondale.

II Kirjallisuus

Adler, J.M., Dunlop, W.L., Fivush, R., Lilgendahl, J.P., Lodi-Smith, J., McAdams, D.P., Mclean, K.C., Pasupathi, M. ja Syed, M. (2017). 'Research Methods for Studying Narrative Identity: A Primer'. *Social Psychological and Personality Science*, 8(5), 519–527.

Adler, J.M. ja McAdams, D.P. (2007). 'Time, Culture, and Stories of the Self'. *Psychological Inquiry*, 18(2), 97–99.

Andersen, Thom (2007). 'Red Hollywood'. Teoksessa Krutnik, F., Neale, S., Neve, B. ja Stanfield, P. (2007). *"Un-American" Hollywood : politics and film in the blacklist era*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 225–263.

Aristoteles (1982). *Runousoppi*. Otava, Helsinki.

Barresi, John (2006). 'The Identities of Malcolm X'. Teoksessa McAdams, Dan P., Josselson, Ruthellen ja Lieblich, Amia (2006). *Identity and story : creating self in narrative*. American Psychological Association, Washington D.C., 201–220.

Bewley, G. (2000). *False witches, real reds*. Quadrant Magazine Company, Inc., Sydney.

Bessie, Alvah (1965). *Inquisition in Eden*. Macmillan Company, New York.

Bruner, Jerome S. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Bruner, Jerome S. (1991). 'Self-Making and World-Making.' *Journal of Aesthetic Education* 25 1/1991, 66–78.

Bruner, Jerome (1985). *Narrative and Paradigmatic Modes of Thought*. Teoksessa E. Eisner (toim.) *Learning and Teaching the Ways of Knowing*. The University of Chicago press, Chicago, Illinois.

Buhle, Paul ja Wagner, Dave (2002). 'The Left and Popular Culture: Film and Television'. *Monthly Review*, 54(3), 43–58.

Buhle, Paul (1995). 'The Hollywood Left: aesthetics and politics'. *New Left Review*, (212), 101–119.

- Caine, Barbara (2010). *Biography and History*. Palgrave Macmillan, New York.
- Casty, Alan (2009). *Communism in Hollywood*. Scarecrow Press, Lanham.
- Ceplair, Larry ja Trumbo, Christopher (2015). *Dalton Trumbo : Blacklisted Hollywood Radical*. The University Press of Kentucky, Lexington.
- Ceplair, Larry (2008a). 'The Base and Superstructure Debate in the Hollywood Communist Party'. *Science & Society*, 72(3), 319–348.
- Ceplair, Larry (2008b). 'The Film Industry's Battle against Left-Wing Influences, from the Russian Revolution to the Blacklist'. *Film History*, 20(4), 399–411.
- De St. Aubin, Ed, Wandrei, Mary, Skerven, Kim ja Coppolillo, Catherine M. (2006). 'A Narrative Exploration of Personal Ideology and Identity.' Teoksessa McAdams, Dan P., Josselson, Ruthellen ja Lieblich, Amia (2006). *Identity and story : creating self in narrative*. American Psychological Association, Washington D.C., 223–247.
- Foster, Karen (2012). 'Work, narrative identity and Social affiliation'. *Work, Employment & Society*, 26(6), 935–950.
- Harvey, B.D. (2005). 'Research Note: Soviet-American 'Cinematic Diplomacy' in the 1930s: Could the Russians Really Have Infiltrated Hollywood?' *Screen*, 46(4), pp. 487–498.
- Horne, Gerald (2015). *Paul Robeson : The Artist as Revolutionary*. Pluto Press, London.
- Horne, Gerald (2006). *The final victim of the blacklist: John Howard Lawson, dean of the Hollywood Ten*. University of California Press, Berkeley.
- Horne, Gerald (2001). *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*. University of Texas Press, Austin.
- Humphries, Reynold (2008). *Hollywood's Blacklists : A Political and Cultural History*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Hänninen, Vilma (2002). *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Jenkins, Richard (2014). *Social identity*. Routledge, Abingdon.
- Johnson, Hayden (2005). *The age of anxiety: McCarthyism to terrorism*. Harcourt, Orlando.
- Kahn, Gordon (1948). *Hollywood on Trial: The Story of the Ten Who Were Indicted*. Boni & Gaer, New York.
- Krutnik, F., Neale, S., Neve, B. ja Stanfield, P. (2007). *"Un-American" Hollywood : politics and film in the blacklist era*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey.
- McAdams, Dan P., Josselson, Ruthellen ja Lieblich, Amia (2006). *Identity and story : creating self in narrative*. American Psychological Association, Washington D.C.

Mcgilligan, Patrick ja Buhle, Paul (2012). *Tender Comrades : A Backstory of the Hollywood Blacklist*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Navasky, Victor S. (1981). *Naming names*. Penguin, Harmondsworth.

Palmer, Tim (2005). 'Side of the Angels: Dalton Trumbo, the Hollywood Trade Press, and the Blacklist.' *Cinema Journal*, 44(4), 57–74.

Prime, Rebecca (2014). *Hollywood Exiles in Europe : The Blacklist and Cold War Film Culture*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey.

Radosh, Ronald ja Radosh, Allis (2005). *Red star over Hollywood : the film colony's long romance with the left*. Encounter Books, San Francisco, California.

Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative 1*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

Saastamoinen, Mikko (2006). 'Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina'. Teoksessa Rautio, Pertti ja Saastamoinen, Mikko (2006) (toim.). *Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Tampereen yliopistopaino, Tampere, 170–179.

Salzman, Jack (1979). *Albert Malz*. Twayne publishers, Boston.

Sheen, Erica (2007). 'Un-American: Dmytryk, Rossellini and Christ in Concrete.' Teoksessa Krutnik, F., Neale, S., Neve, B. ja Stanfield, P. (2007). *"Un-American" Hollywood : politics and film in the blacklist era*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 39–50.

Tolska, Timo (2003). 'Narratiivinen ajattelu ja kasvatus Jerome Brunerin psykologiassa'. Jyväskylä: Koulutuksen tutkimuslaitos 1/2003, 30–42.

White, Hayden (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins University Press, London.

III Internet-lähteet

'Edward Dmytryk Biography.' *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/name/nm0229424/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]. Luettu 1.9.2018.

Hopwood, John C., 'Lester Cole Biography.' *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/name/nm0170660/bio?ref_=nm_ov_bio_sm]. Luettu 1.9.2018.

Hyvärinen, Matti (2006). *Kerronnallinen tutkimus*. Julkaistu osoitteessa:
[http://www.hyvarinen.info/material/Hyvarinen-Kerronnallinen_tutkimus.pdf].
Luettu 1.11.2018.

'Anna meille tänä päivänä'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0041416/?ref_=nv_sr_2]. Luettu 1.11.2018.

'Cainen kapina'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0046816/?ref_=nv_sr_1]. Luettu 1.11.2018.

'Heidät tuomitaan'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0037136/?ref_=nv_sr_1]. Luettu 22.10.2018.

'Hiljainen sankari'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0049030/?ref_=nmawd_awd_1]. Luettu 21.10.2018.

'Hostages'. *Internet Movie Database*. [<https://www.imdb.com/title/tt0036017/>]. Luettu 22.10.2018.

'Jos minulla olisi miljoona'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0023049/?ref_=nm_flmg_wr_51]. Luettu 26.9.2018.

'Kostaja'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0037615/?ref_=nm_flmg_dr_34]. Luettu 26.9.2018.

'Loma Roomassa'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0046250/?ref_=nv_sr_1]. Luettu 21.10.2018.

'Oikeutettu kosto'. *Internet Movie Database*.
[<https://www.imdb.com/title/tt0039286/>]. Luettu 27.9.2018.

'Sala-ampuja'. *Internet Movie Database*.
[<https://www.imdb.com/title/tt0045161/>]. Luettu 1.11.2018.

'Tender Comrade'. *Internet Movie Database*.
[<https://www.imdb.com/title/tt0036418/>]. Luettu 22.10.2018.

'Trumbo'. *Internet Movie Database*.
[<https://www.imdb.com/title/tt3203606/>]. Luettu 21.10.2018.

'Viidakkosissit'. *Internet Movie Database*.
[https://www.imdb.com/title/tt0037522/?ref_=nm_flmg_dr_35]. Luettu 26.9.2018.